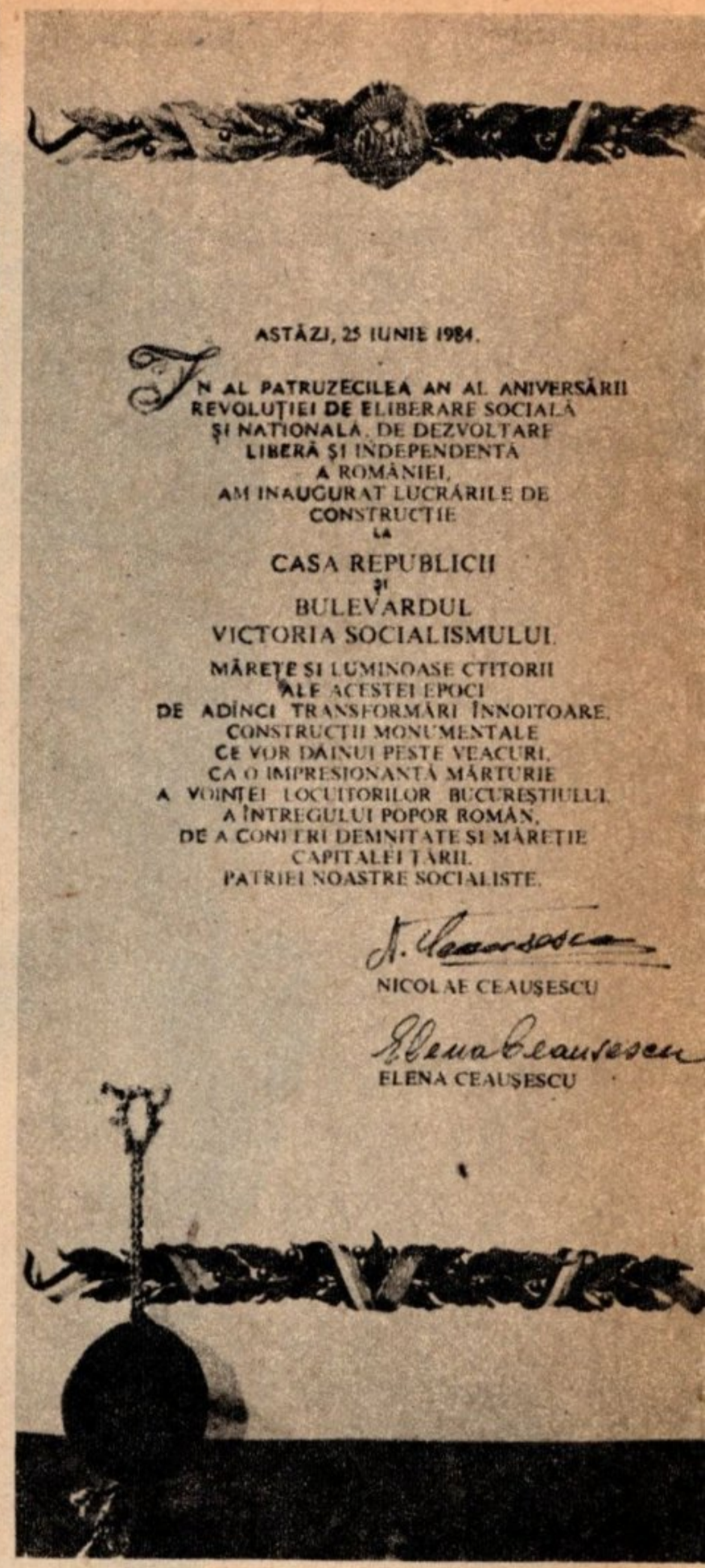
cinema
1984

Magazin estival

„Creaţia
literar-artistică
din patria noastră
trebuie să fie originală,
patriotică şi umanistă.
Numai aşa va răspunde
cerinţelor poporului
şi totodată va contribui
la îmbogăţirea culturii
şi artei universale“

Nicolae CEAUŞESCU



ASTĂZI, 25 IUNIE 1984,

ÎN AL PATRUZECILEA AN AL ANIVERSĂRII REVOLUȚIEI DE ELIBERARE SOCIALĂ ȘI NAȚIONALĂ, DE DEZVOLTARE LIBERĂ ȘI INDEPENDENTĂ A ROMÂNIEI, AM INAUGURAT LUCRĂRILE DE CONSTRUCȚIE LA

CASA REPUBLICII

ȘI

BULEVARDUL VICTORIA SOCIALISMULUI

MĂREȚE ȘI LUMINOASE CTITORII ALE ACESTEI EPOCI DE ADÎNCI TRANSFORMĂRI ÎNNOITOARE, CONSTRUCȚII MONUMENTALE CE VOR DĂINUI PESTE VEACURI, CA O IMPRESIONANTĂ MĂRTURIE A VOINȚEI LOCUITORILOR BUCUREȘTIULUI, A ÎNTREGULUI POPOR ROMÂN, DE A CONFERI DEMNITATE ȘI MĂREȚIE CAPITALEI ȚĂRII, PATRIEI NOASTRE SOCIALISTE.

N. Ceaușescu

NICOLAE CEAUȘESCU

Elena Ceaușescu

ELENA CEAUȘESCU

Vocația construcției, vocația păcii și a viitorului

Un popor își făurește în milenii istoria. Dar sînt momente — ca recenta sărbătorire a anului 40 al libertății noastre — cînd istoria ne apare mai vie, mai prezentă, mai aproape ca oricînd. Sentimentul unor asemenea clipe hotărîtoare pentru prezentul și viitorul țării le-am trăit plenar, în lunile dinaintea marii aniversări de la 23 August, în tumultul evenimentelor acestei veri. Evenimente ce au culminat cu o dată înscrisă cu litere de aur în

„Este necesar
să intensificăm
activitatea
politico-educativă,
de ridicare a conștiinței
revoluționare,
de formare a omului nou,
constructor conștient
al vieții sale noi,
libere și independente.
Una din cerințele
democrației socialiste,
ale făuririi socialismului
constă tocmai
în acțiunea conștientă
a întregului popor,
stăpîn pe bogățiile țării,
pe destinele sale,
care, în deplină unitate
și fără deosebire
de naționalitate,
sub conducerea partidului
nostru comunist,
își făurește viața nouă,
așa cum o dorește el."

Nicolae CEAUȘESCU

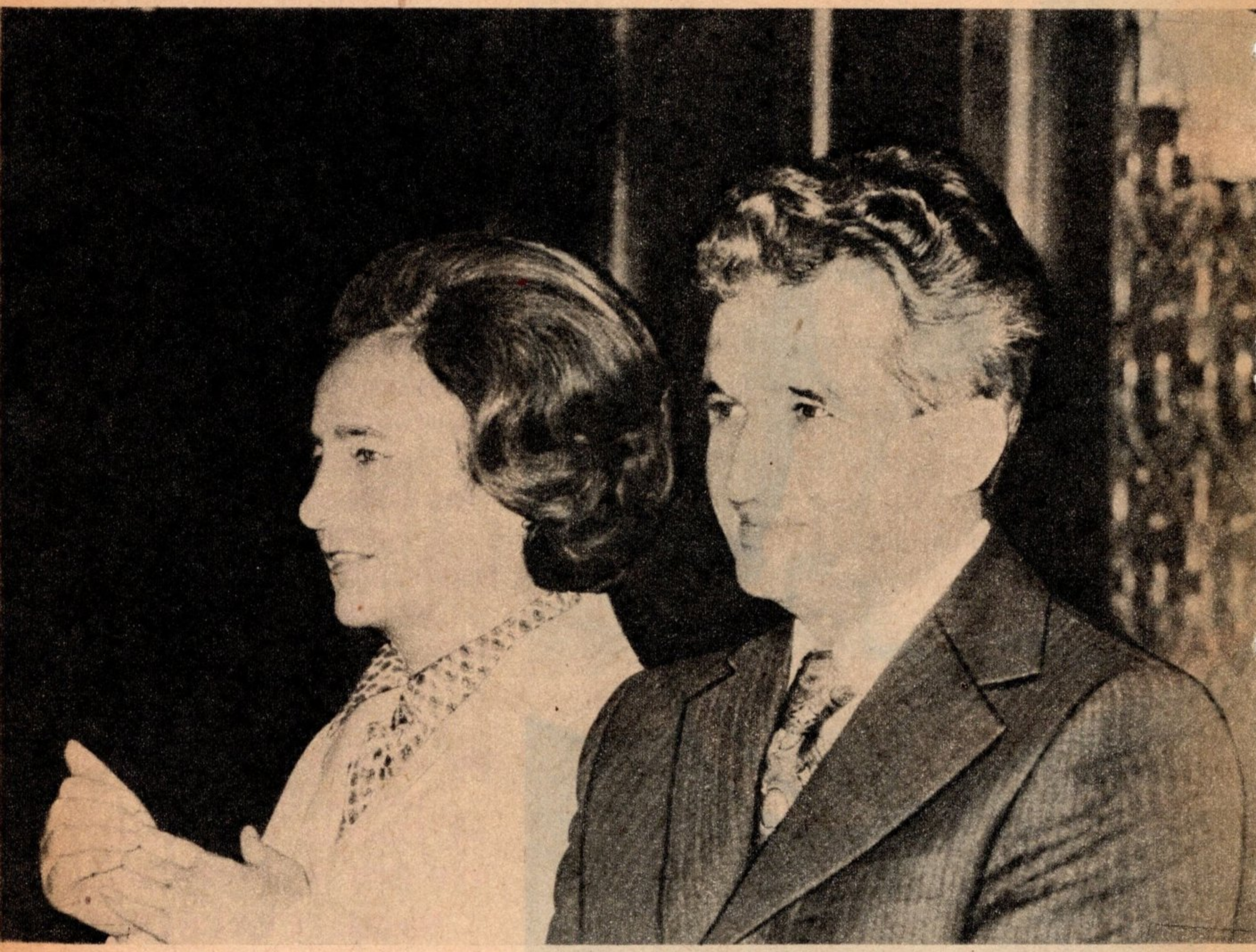
cartea României socialiste: la 27 iunie 1984, Plenara Comitetului Central al Partidului Comunist Român, dînd expresie voinței comuniștilor, întregului nostru popor, și-a însușit propunerea Comitetului Politic Executiv de a realege la Congresul al XIII-lea al partidului, în funcția supremă de secretar general al Partiduui Comunist Român pe tovarășul **Nicolae Ceaușescu.** Însuflețiți de aceeași dorință și mîndrie patriotică, oamenii muncii din toate domeniile de activitate — cărora li s-a alăturat cu credință întreaga breaslă cinematografică — și-au exprimat deplina adeziune la hotărîrea Plenarei ca în fruntea partidului să fie reales ctitorul României moderne, înflăcărat luptător pentru idealurile revoluționare, ale clasei muncitoare, ale poporului întreg.

„Voi face totul pentru a servi întotdeauna poporul, partidul, socialismul! Voi face totul pentru o politică de pace și colaborare internațională, fiind convins că aceasta răspunde atît intereselor poporului nostru cît și intereselor tuturor națiunilor lumii" își înnoia cu fermitate angajamentul în fața patriei, tovarășul **Nicolae Ceaușescu,** marcantă personalitate a lumii contemporane, neobosit luptător pentu cauza socialismului și a libertății, a echității în relațiile internaționale, pentru pace și dezarmare pe planeta noastră.

Reinvestirea sa cu înalta funcție este pentru noi toți chezășia viitorului socialist al patriei, garanția demnității, a independenței și suveranității țării. De aceea țara întreagă dă expresie vie sentimentelor de aleasă stimă și admirație, încredere și prețuire pentru cel care a deschis o nouă eră în istoria României. O epocă de maximă înflorire a civilizației socialiste, pe drept cuvînt denumită *Epoca Ceaușescu.*

În această efervescență creatoare, spirit novator manifestat în toate domeniile vieții noastre, rod al ultimelor decenii, cinematografia națională, sub permanenta îndrumare, sprijin acordat de partid și direct de secretarul său general, își definește o expresie artistică proprie, tot mai deschisă marilor teme inspirate de realitatea pe care o trăim. Realitate de o bogăție fără seamăn în istoria patriei, sursă fertilă de inspirație, spre care ne trimite tovarășul **Nicolae Ceaușescu** la fiecare din întîlnirile sale cu noi, creatorii din toate domeniile artistice, constructorii operei spirituale a țării. Îndemnîndu-ne —

→



îndemn mereu actual — de a ne apleca spre nesecatul izvor de viață care oferă zilnic noi stimulente fanteziei artistice.

Am avut bucuria de a urmări în această vară inaugurarea de către tovarășul **Nicolae Ceaușescu** și de tovarășa **Elena Ceaușescu** a uneia din cele mai importante ctitorii socialiste, grandioasă realizare a *Epocii Ceaușescu,* Canalul Dunăre-Marea Neagră. Uriașă construcție pe care președintele țării o considera **„un simbol al nivelului tehnic și al capacității creatoare a minunatului nostru popor".** Una din cele mai îndrăznețe construcții de acest gen din lume ne leagă de lume printr-o uriașă cale de apă. Zidire ce se va îmbogăți în timp — ca urmare a Hotărîrii Comitetului Politic Executiv al C.C. al P.C.R. din 22 iulie a.c. — cu o nouă cale navigabilă: Canalul Poarta Albă—Năvodari și Canalul navigabil Dunăre—București. Visul de un secol al constructorilor români a devenit realitate în acești ani, spre slava acestor ani, prin mobilizarea ambițioasă de forțe, de talente constructive ale întregului popor muncitor. O victorie impresionantă a omului societății noastre, capabil să schimbe cursul milenar al fluviului și să-i croiască bătrînului Danubiu o nouă cale în timp și în spațiu. O cale care **„va dăinui cît timp va dăinui planeta noastră"** sunau cuvintele președintelui **Nicolae Ceaușescu** la inaugurarea „Magistralei albastre". Așa au numit-o inspirat poeții. Oare cît de inspirat o vor defini și cineaștii în termeni de lumină și sunet, în imagini care să dăinuie în timp, aidoma zidirii semețe?

Desigur, evenimentul e încă proaspăt, n-a putut avea ecoul plenar pe care-l poate stîrni în creația artistică uriașa investiție de trudă și voință umană, dovadă de înaltă conștiință patriotică, socialistă. Cei opt ani de efort constructiv au început să se oglindească în cîteva pelicule-preludiu al unei vaste epopei inspirate din grandioasele realizări contemporane. O epopee cinematografică ce va trebui să se ridice, în timp, la anvergura realităților socialiste ce i-au slujit drept înalte modele. Cîteva portrete de constructori s-au afirmat deja în cîeva filme ale Studioului „Alexandru Sahia"; — imaginea unor tineri cu problemele lor de șantier și de familie au stat și stau în atenția scenariștilor și regizorilor de film artistic.

Cîte filme s-ar putea inspira din bogatele fapte relevate de reportajele televiziunii ori de an-

chetele publicate în presa noastră, realizate pe șantierul Canalul Dunăre—Marea Neagră.

Există acolo, în discuțiile cu constructorii, un romantism revoluționar capabil să înflăcăreze imaginația multor scriitori și realizatori de filme.

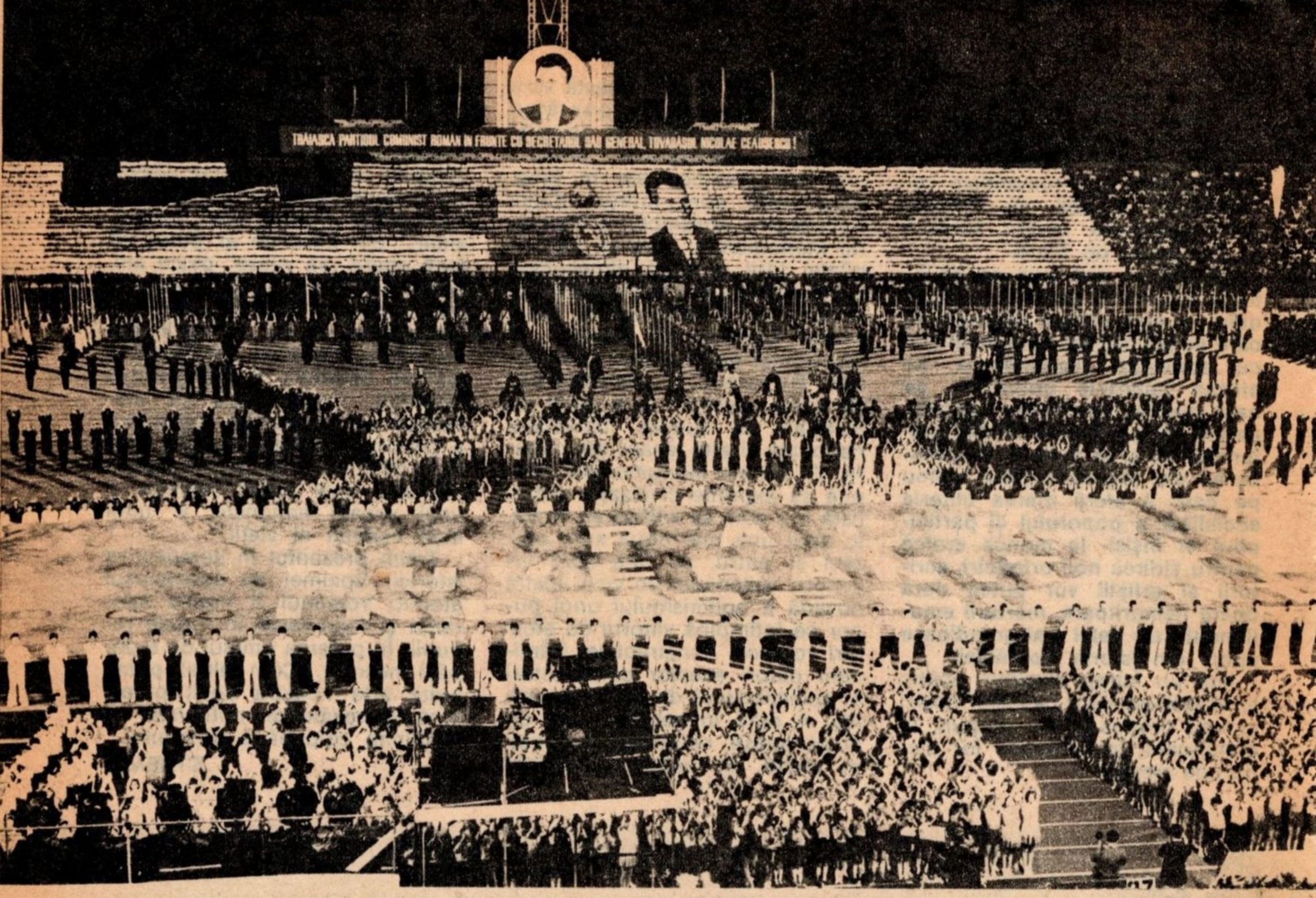
„**Munca** — așa cum ne amintește secretarul general al partidului — **este uriașul laborator în care se plămădesc personalitățile cu adevărat proeminente, se afirmă talentele autentice, se nasc geniile, se făuresc capodoperele atît pe planul creației materiale, cît și al culturii. Inspirîndu-se din impresionantul tablou pe care îl oferă marea ctitorie socialistă a poporului și participînd ei înșiși la munca eroică pentru zidirea noii orînduiri, scriitorii și artiștii vor putea dura opere nemuritoare, mărturii emoționante ale celei mai grandioase epoci din istoria României**“.

Iată un întreg program politic și estetic pe care cineaștii noștri și l-au propus și și-l propun, în continuare, în viitoarele lor planuri de creație.

S-a așezat, tot în această vară rodnică, de către tovarășul **Nicolae Ceaușescu** și tovarășa **Elena Ceaușescu,** temelia unui alt grandios arc în timp, deschidere spre mîine: „Casa Republicii“. Ansamblul arhitectural monumental, care va da Capitalei țării o nouă dimensiune de frumusețe și modernitate. Ea va adăposti viitorul centru civic, sediul Comitetului Central, al Consiliului de Stat și al guvernului Republicii Socialiste România, precum și o serie de instituții de cultură, biblioteca națională și alte lăcașe ale culturii. O ctitorie monumentală, menită să exprime civilizația socialistă așa cum se edifică ea la noi, în anul una mie nouă sute optzeci și patru, cu fața spre începutul mileniului ce vine. Înaltă dovadă a optimismului unui popor ce întîmpină viitorul cu eforturi rodnice, constructive. Rămînem datori acestor constructori ai socialismului de azi și de mîine. A dura în celuloid cum au durat acești muncitori minunați în piatră, în beton, reprezintă ambiția cea mai nobilă care poate mobiliza întreaga suflare cinematografică, într-un efort de autodepășire, de fertilă căutare a imaginii „care să exprime adevărul“. Neprecupețind nimic, asemeni atîtor „meșteri mari, calfe și zidari“ din ceea ce ar putea să facă opera „să viieze“ peste ani, cum visa un mare scriitor al neamului. Opere care să transmită generațiilor ce vin, mărturia generațiilor noastre ambițioase, clădind temeinic, în perspectiva timpului. Opere care să vorbească despre vocația legendară a poporului român: vocația zidirii, a dăinuirii în timp și în spațiu. Mărturia unei epoci rodnice, a unei vocații naționale, a unui înalt instinct al vieții.

Trăim prezentul în perspectiva istoriei. Spaimei de apocalipsul atomic, românul îi opune speranța și încrederea în forțele rațiunii. În puterea omului de a depăși neantul. Cum altfel poate arăta arta noastră decît puternică, încrezătoare, optimistă? O nesfîrșită coloană a infinitului.

„CINEMA“



Festivalul național „Cîntarea României"

O șansă pentru creația cineaștilor amatori

— Sînteți unul dintre entuziaștii susținători ai mișcării de amatori din țara noastră, încă de la începuturile ei, stimate Geo Saizescu. Ați fi de acord să realizați pentru magazinul nostru un rapid „flash-back" în scurta istorie a cinefiliei de masă?.

— E binevenit acest „inventar sentimental" acum în al treilea deceniu de existență a mișcării de cineamatori, deceniu de maturizare a ei. Primele tentative răzlețe, încercări sporadice manifestate în medii muncitorești și studențești, încercări de a trece de la plăcerea vizionării de filme la aceea a realizării lor, se situează cam prin anii '58—'60. Dar puținele cinecluburi de atunci nu aveau aparatajul necesar; se lucra în condiții rudimentare. Or, pasiunea pentru film nu-i deloc un hobby comod pe care-l poți satisface oricînd, așezîndu-te în fața șevaletului sau a mesei de scris. Ea presupune în primul rînd peliculă, aparataj complicat, timp și instruire tehnică-artistică specială. În ultimii ani, cinecluburile au fost dotate cu aparatele și pelicula necesară, iar în privința instructajului artistic și tehnic, el a fost asigurat de regizori și operatori profesioniști, unii activînd în comisia specială pentru cinecluburi din cadrul ACIN, încă de la înființarea ei, în 1963.

Dar marea șansă a mișcării cineamatorilor a oferit-o Festivalul național „Cîntarea României", strălucită inițiativă a secretarului general al partidului, tovarășul **Nicolae Ceaușescu.** Începînd din 1976, anul primei ediții a festivalului, competiția de nivel republican a inclus alături de creația cinematografică profesionistă și creația cineamatorilor. Era pentru prima oară cînd acești pasionați de film își prezentau lucrările în fața unui juriu competent, foarte exigent și a unui public numeros. Faptul a constituit pentru ei un stimulent enorm. Oamenii care pînă atunci poate că nu reușiseră să iasă cu peliculele lor mai departe de clubul uzinei sau de căminul cultural al comunei, erau invitați acum să le prezinte într-o competiție de nivel republican.

— S-a produs și o creștere numerică a cinecluburilor în acești ani?

— O creștere substanțială care dovedește interesul din ce în ce mai mare pentru film, la noi în țară. De exemplu: dacă la ediția a treia a festivalului „Cîntarea României" existau 652 de cinecluburi cu 5716 membri, la ediția următoare existau 723 de cinecluburi cu 6618 membri — exceptîndu-i pe cei foarte numeroși din cinecluburile studențești și școlare. Peste 7000 de oameni ai muncii se interesează, vor să facă film. E un fenomen cultural specific civilizației socialiste, fenomen mărturisind dorința și posibilitatea omului societății noastre de a se dezvolta plenar, multilateral.

— Și care sînt mediile cele mai amatoare de cinema?

— Mediile muncitorești, studențești. Între anii 1976—1984 a crescut considerabil și numărul cinecluburilor sătești. Au apărut atît de multe, încît organele tutelare au simțit nevoia să

organizeze un concurs anual, un festival prealabil care să selecteze cele mai bune pelicule pe tema „satul de ieri, satul de azi". Manifestarea are loc în comuna Bivolari-Iași și prezintă filme din întreaga țară, care surprind faptele inedite, proaspete, ale realității din lumea satului. Un aspect relevant: pentru foarte multe cadre didactice de la țară, tehnicieni agricoli, zootehnicieni, chiar simpli membri ai cooperativelor agricole, filmul nu mai e astăzi doar un divertisment de duminică ci și un instrument în activitatea zilnică. Aparatul e utilizat de ei ca să înregistreze un experiment agricol, sau zootehnic, evoluția unui proces de ameliorare a solului, popularizînd astfel cele mai bune rezultate din agricultură. Treptat, filmul devine școală, devine laborator de cercetare, instrument modern de investigație, așa cum l-au visat pionierii documentarului. Mi se pare unul din cele mai semnificative aspecte ale revoluției cultural-tehnice din lumea satului.

— O realitate pe care — ce păcat! — filmele noastre de ficțiune n-au prea descoperit-o; ele au cam rămas la amintiri din copilărie despre vacanțele la țară, la bunici... Dar să revenim la colegii neprofesioniști. Există și o creștere calitativă a creației amatorilor?

— Cu siguranță. Izvorîte dintr-o bogată experiență de muncă și de viață, aceste filme aduc pe ecran — e drept în format redus, pe 16 mm — prospețimea și varietatea vieții însăși. Ele încep să răspundă tot mai mult nu numai necesităților stricte de producție pentru care au fost în cea mai mare parte concepute, dar și unor necesități spirituale, de ordin mai general, al celor care le realizează și al celor care le urmăresc. Asistăm la ultimele ediții ale festivalului „Cîntarea României", la o lărgire considerabilă atît a tematicii — tot mai stimulată spre avanposturile actualității — cît și la o mare diversificare de genuri, o paletă bogată cuprinzînd, deopotrivă, filme științifice, didactice, etnografice și de folclor, dar și filme-poem, urmărind definirea unui sentiment (cum e cel patriotic) sau filme-eseu concretizînd în imagine-metaforă o noțiune. De pildă, noțiunea de muncă. Sînt cultivate apoi reportajul satiric, comedia, chiar filmul de ficțiune. Și aproape fiecăruia din aceste genuri îi corespunde o întîlnire anuală, un festival specializat, aducînd și selectînd tot ce-i mai bun în județ sau chiar în țară. Aș da cîteva exemple de asemenea festivaluri pregătind, într-un fel, exigenta confruntare artistică republicană. La Timișoara, oraș cu veche tradiție a mișcării cineamatorilor există **„Secvența temișană."** Doljul, lansînd tema **„Efigii contemporane"** urmărește promovarea filmului de actualitate, iar Botoșanii au inițiat o întrecere între **filmele-portret** ale contemporanilor, în stilul ciné-vérité; la Gura Humorului se desfășoară anual **„Toamna la Voroneț"**, reunind filmele-poem, în timp ce la Reșița un original **„Ecran 5"** cultivă genul ultrascurt (filmele de cinci minute); Hunedoara găzduiește și ea, alături de Galați, **filmele de producție,** iar Filipeștii de Pădure-Prahova se interesează periodic de **„Realități pe 16 mm".** Să nu uităm prestigioasa **„Peliculă de aur"** a Bucureștiului.

— Nu credeți că apare riscul unei proliferări excesive a festivalurilor?

— Pornite dintr-o acută nevoie de

Sub ochii noștri filmul devine și școală și laborator de cercetare și instrument de investigare, așa cum l-au visat pionierii documentarului

Cineclubul trebuie să formeze și un spectator cultivat nu numai un bun mînuitor al aparatului de filmat

comunicare, schimb de experiență, confruntare a muncii artistice, aceste numeroase manifestări riscă, într-adevăr, să ajungă la o dispersare a forțelor, la o organizare superficială. Unele din festivaluri apar și dispar pentru că nu reușesc să-și impună un profil, o unitate tematic-organizatorică. Dar cele mai serioase, perseverente fac o muncă utilă de preselecție în vederea competiției republicane realizînd un fel de „test al interesului" public și specializat, impunînd valoarea.

— În această direcție, cum sprijină comisia pentru cinecluburi din ACIN aceste festivaluri-consfătuiri de lucru?

— Cinecluburile, după cum știm, sînt patronate de sindicate, de așezămintele culturale, organizațiile de tineret și obștești etc. Comisia nu-și poate atribui funcții organizatorice conform statutului ACIN, ea sprijină acțiuni — la cerere — și inițiază cursuri de specializare, dă consultații și susține referate pe problemele principale ale creației (în primăvară s-au ținut referate avînd ca temă — scenariul, regia, imaginea), impulsionează orientarea tematicii spre zonele cele mai calde de interes contemporan. Regizorii, operatorii profesioniști își dau concursul la diversele forme de instruire a cineamatorilor — „stagii de pregătire" li se spune sau tabere de creație, organizate de obicei vara, în vacanțe. Acolo au loc cursuri „pe viu" care îmbină teoria cu practica, referatele au exemplificări în imagine, urmate de cursuri practice, cu aparatul în mînă, pentru a deprinde diferite tehnici de filmare. Doar că aceste tabere au un caracter întîmplător. Ele ar trebui organizate periodic, asigurînd și noilor cineamatori instructajul necesar, iar celorlalți, un fel de reciclare permanentă. O mai bună conlucrare între forurile respective și comisia noastră n-ar duce decît la o îmbunătățire a pregătirii cineamatorilor.

— Toate bune și frumoase. Dar ne-ați vorbit pînă acum numai de aspectul creației cinefile. Or, menirea cineclubului, nucleu de cultură, este și aceea — dacă nu mai ales aceea — de a forma un spectator cunoscător al artei și istoriei cinematografului, receptiv la valorile lui. Ce se face în această direcție?

— Din păcate, încă foarte puțin. Cineclubul se ocupă mai mult de realizarea peliculelor și prea puțin de culturalizarea cinefililor. Se țin, e drept, o seamă de conferințe, au loc vizionări de filme urmate, uneori, de discuții. Cu cîtva timp în urmă, pe cînd lucram la redacția film a televiziunii inițiasem un studio al cineastului amator în care se prezentau cele mai bune producții ale lor, comentate de specialiști.

— Dar aceasta tot în direcția stimulării creației amatoare. Dar o emisiune pentru cinecluburi — dacă ar exista — ar trebui să se ocupe în principal de cultura cineamatorului în sensul „cum vedem un film", cum îl discutăm, emisiuni cu exemplificări atrăgătoare, cu o prezentare cronologică, de opere, un fel de istorie a cinematografului în imagini.

— E, într-adevăr, posibilitatea cea mai largă de instruire, de culturalizare — și nu numai a cineamatorilor. Dar cred că activitatea principală trebuie să se ducă mai ales în cinecluburi, pentru a atrage în discuții fertile pe toți membrii, pentru a activiza gîndirea lor, spiritul critic al tuturor pasionaților de film, nu numai al acelora care au șansa mînuirii unui aparat. Se cunoaște pasiunea pentru film a românilor. Sîntem țara cu una din cele mai mari frecvențe la cinema. Film se vede, dar cîți știu să-l vadă cu adevărat? Cărțile de cinema sînt rare, nu ajung în cele mai îndepărtate cinecluburi. Cineamatorii nu au o revistă a lor, în care să discute, să se instruiască. Ar trebui să găsim împreună, profesioniști și neprofesioniști, critici de specialitate, gazetari, formulele cele mai inspirate pentru a face să pătrundă filmele și ideile despre ele în toate straturile cinefile. Despre necesitatea unor cursuri de cultură cinematografică pe lîngă universități, școli, case de cultură, cluburi sindicale ori studențești, am mai vorbit. Măcar pentru cadrele didactice să se poată asigura cursuri de istoria filmului, pentru ca cel puțin profesorii să poată răspunde întrebărilor copiilor noștri atît de interesați de cinema. Ei îl frecventează asiduu, dar cît și în cunoștință de cauză, de înțelegere a adevăratelor lui valori? Poate că noi toți, împreună, IATC-ul, Arhiva națională de filme, Comisia din cadrul ACIN-ului, Consiliul Culturii și Educației Socialiste, U.G.S.R.-ul, U.T.C.-ul, U.A.S.C.R.-ul, Radioteleviziunea, revista „Cinema" să încercăm să inițiem ceva în această direcție a culturii de masă atît de importantă și atît de neglijată. Să facem efortul de a pregăti, a **ne** pregăti temeinic un public instruit, bogat spiritual, de care societatea noastră modernă are atîta nevoie. De care cinematografia națională, ca să se poată dezvolta, are nevoie vitală.

— E o problemă și pentru noi vitală, la care vom reveni cît mai curînd. Pînă atunci vă mulțumim.

Convorbire realizată
de Alice MĂNOIU

Destine în vîrtejul istoriei: *Cînd primăvara e fierbinte* de Mircea Săucan, cu Eugenia Bosînceanu și Mircea Basta

Mai actual ca oricînd acest pamflet antirăzboinic semnat de Gopo: *S-a furat o bombă* (cu Iurie Darie și Draga Olteanu-Matei)

Un titlu de referință în istoria cinematografului românesc: *Viața nu iartă* de Iulian Mihu și Manole Marcus, cu **Emil Botta**

40 de ani în

Privim înapoi — pentru a putea merge mai sigur înainte — spre cei 40 de ani care au trecut de la actul revoluționar al lui 23 August 1944.... Atunci a început, de fapt, adevărata istorie a filmului românesc. De atunci s-au realizat sute de lungmetraje, filmul românesc a făcut importanți pași înainte, a crescut — uneori într-un an cît în zece —, s-a maturizat și, pe spirala evoluției, dinspre ieri spre azi și dinspre azi spre mîine, s-au înscris numeroase „momente de referință". Filme cu șansă de durată, care au contribuit la ridicarea unui edificiu cinematografic solid, cu impunători stîlpi de boltă, cum este acela al producției naționale, azi, la „orizontul '84" al României socialiste. Am ales, dintr-o creație bogată și multilateral diversificată, 40 de filme care să jaloneze, la acest ceas aniversar, cei 40 de ani ai libertății noastre. 40 de filme: o cifră simbolică, desigur, pentru că multe alte filme și-ar fi meritat locul în această rememorare a filmului contemporan. 40 de filme: doar 40 de trepte ale unui mult mai mare urcuș, pe care l-au străbătut — cu pasiune, talent și dăruire — cineaștii noștri, în 40 de ani de istorie nouă. Să o pornim, așadar, de la începuturi... Și să mergem pe firul producției naționale, oprindu-ne doar din cînd în cînd, pe cîte o treaptă...

Răsună valea

Deloc întîmplător, primul film al cinematografiei socialiste, **Răsună valea** de Paul Călinescu, după scenariul dramaturgului Mircea Ștefănescu, era inspirat din ambianța unuia dintre primele șantiere de muncă patriotică: acela al construcției de linie ferată Bumbești-Livezeni. „Hei-rup, hei-rup, hei-rup bum, în viața de brigadier"... Realitatea se întîlnea cu ficțiunea într-o semnificativă osmoză. Cinematograful românesc își definea, de la începuturi, aspirația prezenței în actualitate. Revăzut astăzi, filmul păstrează — în ciuda tuturor naivităților și a „semnelor de epocă" — un caracter de document. Dinspre anii începuturilor, Marcel Anghelescu, Geo Barton, Radu Beligan, Eugenia Popovici, Angela Chiuaru vin spre noi cu tinerețea fără bătrînețe a chipurilor și-a personajelor de-atunci.

Desfășurarea

Peste cîțiva ani, același harnic regizor, Paul Călinescu, ecraniza nuvela omonimă a lui Marin Preda, **Desfășurarea,** inspirîndu-se dintr-un alt eveniment important al actualității de-atunci: colectivizarea agriculturii. Ne-a lăsat încă un document prețios despre oamenii, conflictele și mentalitățile acelui timp: satul românesc din primii ani ai deceniului 6, cu forțele progresului, cu elementele reacțiunii și cu șovăielnicii lui. Portretul țăranului Ilie Barbu (interpretat cu vigoare realistă de Colea Răutu) rămîne drept unul dintre primele personaje marcante ale filmului național. Iar filmul, în întregul lui, continuă să ne transmită, viu, suflul înnoitor din viața satului, intrat într-o primăvară a împliniri-lor.

Directorul nostru

Cînd „meșterul" Jean Georgescu îl părăsea — pentru scurtă vreme — pe Caragiale, pentru a-și exersa vocația comică pe teritoriile filmului inspirat de realități prezente, s-a spus, pe bună dreptate, că cinematografia românească... a descoperit satira. Bîntuia pe atunci o „boală a copilăriei", birocrația, și mai erau și alte „dureri ale facerii" pe care filmul **Directorul nostru** nu s-a sfiit (și bine a făcut) să le aducă în obiectiv, țintind fără răutate, dar incisiv, mentalități anacronice ca arivismul și demagogia, despărțindu-se rîzînd de tipuri și situații cărora timpul le făcea bagajele. Un tandem actoricesc de zile mari susținea filmul: Alexandru Giugaru și nemaipomenitul Birlic.

O mică întîmplare

Pe nedrept este uitată „mica întîmplare" pe care o istorisea, cu 27 de ani în urmă, Gheorghe Turcu, inspirat de „cazul Lakatos", o nuvelă de Sütö Andraś. Un țăran simpatic și inventiv își meșterea, dintr-o rablă cumpărată pe două rate, o mașină de tăiat lemne, fără să știe ce pericole urmau să-l pîndească la tot pasul: devenit „apropitar fără voie", el era trecut cu acte în regulă în rîndul chiaburilor, urmînd să pățească multe rele, care mai de care... Era o întîmplare cu haz, dar și cu necaz, despre anumele spirit al unui timp anume: pentru o clipă, Marcel Anghelescu, cu căciula lui roasă și cu cojocu-i lustruit, scotea comedia rurală din mrejele operetei, conferindu-i o scînteie de viață.

Moara cu noroc

S-a spus despre **Moara cu noroc,** filmul eminentului cineast care a fost Victor Iliu, că este „primul stîlp de boltă" al cinematografiei naționale. Ecranizarea nuvelei lui Slavici (scenariul fiind semnat de un „nou venit", Titus Popovici, împreună cu Alexandru Struțeanu) dobîndea, efectiv, semnificația unei „revoluții" de limbaj cinematografic, modificînd sensibil fizionomia filmului românesc. Prin întregul său, pelicula lui Iliu rămîne peste ani o „adevărată lecție de film": prin atmosferă și descripție socială, prin caractere puternice și adevăr psihologic, prin ritm și tensiune, prin desăvîrșirile plastice datorate operatorului-artist Ovidiu Gologan, prin inter-

40 de filme

Istoria cinematografiei noastre noi își propune să reflecte însăși istoria țării de după Eliberare

pretările actoricești deosebite realizate de Geo Barton, Ioana Bulcă, Constantin Codrescu...

Viața nu iartă

Pornind de la nuvelele lui Alexandru Sahia, „Moartea tînărului cu termen redus", „Întoarcerea tatii din război" și „Pe cîmpia de sînge a Mărășeștilor", tinerii regizori Iulian Mihu și Manole Marcus intrau exploziv în cinematografia de lungmetraj, cu un film „de autor", **Viața nu iartă.** Era anul 1958. Dincolo de mesajul tranșant antirăzboinic, filmul reținea atenția prin remarcabilele sale ambiții stilistice, care au șocat la premieră, dar și-au dovedit valabilitatea prin timp. Renunțînd la narațiunea de tip clasic, autorii au recompus cronologia faptelor după principiul subiectiv al fluxului memoriei, facilitînd astfel confruntarea experienței de front a două generații. Așa a rămas **Viața nu iartă:** un film eminamente cinematografic, de vibrantă sinceritate, despre ororile războiului.

Valurile Dunării

După ce debutase în urmă cu trei ani printr-un film de actualitate ieșit din comun, **Erupția,** Liviu Ciulei semna, în 1960, **Valurile Dunării,** unul dintre cele mai importante filme ale insurecției din întreaga istorie a cinematografiei noastre. Scenariul lui Francisc Munteanu și Titus Popovici își desfășura acțiunea în vara anului 1944, evocînd un episod din lupta comuniștilor pe Dunărea minată. Dramatismul întîmplării dobîndește pe ecran forța unor imagini antologice. Filmul are o permanentă tensiune interioară, suspans și vigoare, are personaje puternice și frumoase care deprind „din mers" lecțiile istoriei și ale revoluției, are actori pe măsura personajelor — Liviu Ciulei însuși, adolescenta Irina Petrescu, Lazăr Vrabie, Ștefan Ciobotărașu —, iar șlepul plutind pe apele în flăcări ale bătrînului fluviu își păstrează prin timp dreptul la metaforă.

Cînd primăvara e fierbinte

Despre realitățile României în primele luni de după Eliberare își propunea să vorbească, în 1961, filmul lui Mircea Săucan, **Cînd primăvara e fierbinte** (iar ca scenariști, alături de regizor, fiind Dumitru Carabăț și Beno Meirovici): o remarcabilă pagină de realism poetic despre începutul lumii noi. Narațiunea avea în centrul ei și un conflict sentimental, satul românesc de la sfîrșitul războiului pornea pe drumul unor prefaceri înnoitoare, oamenii își reașezau rosturile, primăvara era fierbinte. Peste oameni și întîmplări, un zbor de poezie. Dovedind un adevărat cult pentru imagine, filmul anunța — îndeosebi prin dominantele sale lirice — un regizor-stilist.

Setea

În același an apărea și filmul de anvergură epică al lui Mircea Drăgan, **Setea,** ecranizare a romanului cu același titlu de Titus Popovici, inspirat tot din perioada primilor ani de după Eliberare: evenimentul politic al preluării puterii și apoi reforma agrară constituiau fundalul unei narațiuni dense care interfera destine individuale (acela al lui Mitru Moț, de pildă, interpretat de Ilarion Ciobanu) cu mișcarea maselor populare. Personajele cărții au dobîndit echivalențe cinematografice relevante prin intermediul actorilor: George Calboreanu, Colea Răutu, Flavia Buref, Jules Cazaban. Prin **Setea,** cinematograful românesc trecea cu bine proba amplelor desfășurări epice.

S-a furat o bombă

Gopo avea la activ, cînd a ajuns la primul lungmetraj cu actori, un „Palme d'or" la Cannes, iar omulețul său animat din **Scurtă istorie** își începuse de cinci ani periplul prin lume. Cu bucuria jocului care l-a caracterizat dintotdeauna, Gopo a luat o bombă, a pus-o în mîna unui omuleț mai mare, de meserie șomer într-o țară capitalistă, și a plimbat-o prin toate mediile posibile, făcînd cu ajutorul ei un ingenios film pacifist, o comedie avertizantă despre jocul cu focul războiului. Cu recuzita „vîrstei de aur", în spiritul acreditat al comediei clasice, cu gaguri deci, cu urmăriri și tarte, Gopo meditează grav la soarta omenirii — leit-motivul întregii sale creații.

Satul românesc îndată după război, descris de Titus Popovici în „Setea" și adus pe ecran de Mircea Drăgan (cu Flavia Buref și Ilarion Ciobanu)

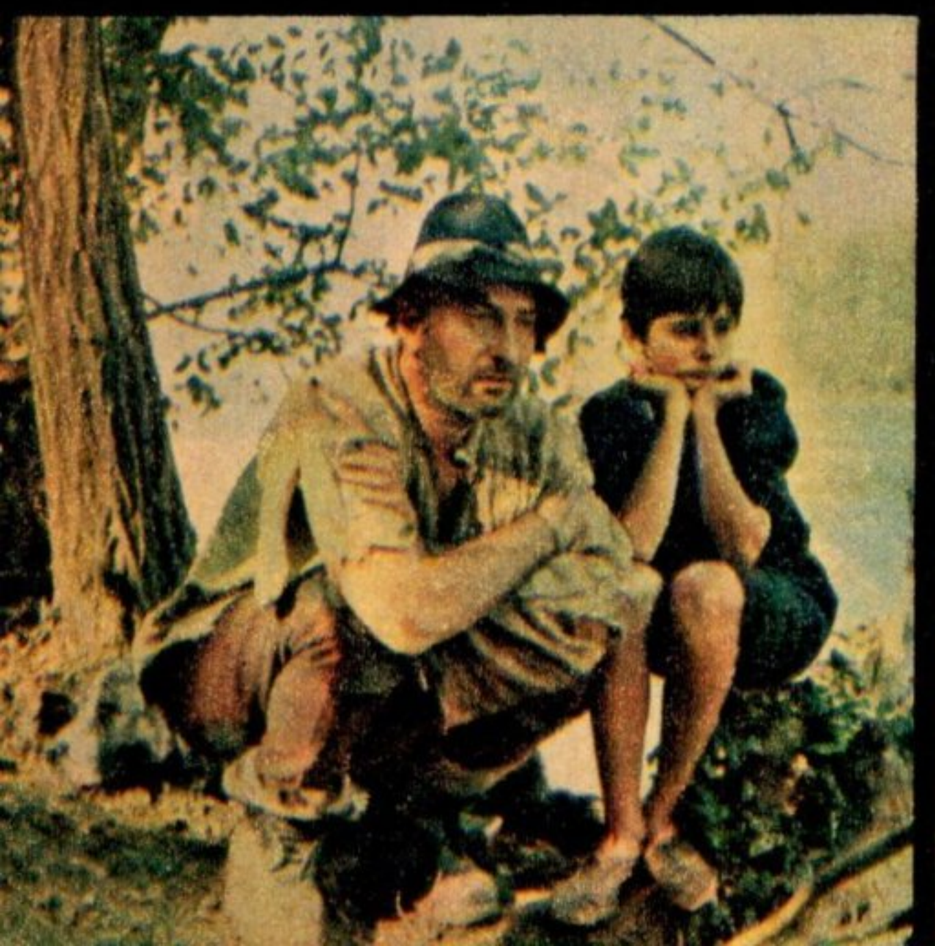
***Tudor* sau începutul epopeii naționale (scenariul Mihnea Gheorghiu, regia Lucian Bratu, cu Emanoil Petruț)**

Un mare roman „Răscoala" de Liviu Rebreanu și un film care i-a adus ecranizatorului Mircea Mureșan, premiul „Opera prima" la Cannes în 1965 (cu Colea Răutu)

Poezia *Ultimei nopți a copilăriei* **analizată de Savel Stiopul. În debut: Liviu Tudan**

Portretul unui luptător pentru eliberarea patriei: eroul din *La patru pași de infinit* **de Francisc Munteanu, cu Silviu Stănculescu**

Și-atunci i-am condamnat pe toți la moarte, **ecranizare după „Moartea lui Ipu" de Titus Popovici, în viziunea regizorală a lui Sergiu Nicolaescu (cu Amza Pellea și copilul — pe atunci — Cristian Sofron)**



Tudor

Cu două decenii (și un pic) în urmă se puneau bazele epopeei cinematografice naționale. Deschizător de drum a fost filmul lui Lucian Bratu și al scriitorului Mihnea Gheorghiu, **Tudor,** evocare a revoluției din 1821 și a personalității principalului ei conducător, Tudor din Vladimiri, întrupare intrată în legendă și în istorie a eroismului popular. Cu o documentare riguroasă și densă, filmul reușea, deopotrivă, să evoce pe ecran tumultul mișcărilor de eliberare națională și socială de la începutul veacului al nouăsprezecelea și — prin interpretarea de mare autenticitate a lui Emanoil Petruț — să dea contur puternic personajului-efigie care a strîns în jurul său, atunci, suflarea de revoltă a pandurilor. Trecerea Oltului rămîne o secvență antologică în albumul filmului istoric românesc.

Un surîs în plină vară

Prin această comedie lirică din 1964, Geo Saizescu își anunța vocația cineastului cu haz. Dintre toate comediile regizorului, cu „băieți buni" la „baluri de sîmbătă seara" sau la seri de dans „în familie", cu păcăleli și păcălițe, **Un surîs în plină vară** rămîne episodul cel mai pur, cel mai spontan și cel mai firesc. Începea atunci o colaborare rodnică — aceea dintre regizor și scenaristul D.R. Popescu —, filmul avea o suită de întîmplări hazlii, cu un păcală modern numit Făniță (și jucat de Sebastian Papaiani), cu simpatici guguștiuci, cu un gard între două ogrăzi, cu un Dem Rădulescu irezistibil și cu un bun simț comic, de sorginte populară.

Pădurea spînzuraților

Al doilea „stîlp de boltă" al cinematografiei naționale. Regizorul Liviu Ciulei — pe scenariul lui Titus Popovici, cu imaginea lui Ovidiu Gologan — crea, în 1965, un reper antologic în filmografia mondială a genului (premiul de regie la Cannes!), o operă cu dimensiuni universale și etern valabile, un puternic act de acuzare a vicisitudinilor războiului. Drama personajului central, Apostol Bologa (interpretat de Victor Rebengiuc) pe care împrejurările și legile oarbe ale războiului îl obligă să ridice arma împotriva compatrioților săi este una dintre cele mai profunde și tulburătoare drame de conștiință din întreaga istorie a cinematografiei naționale. Iar secvența „mesei tăcerii", cina dinaintea execuției — o bijuterie fără seamăn.

Răscoala

Ecranizarea romanului omonim al lui Liviu Rebreanu, datorată regizorului Mircea Mureșan și scenaristului Petre Sălcudeanu, constituie o amplă frescă a satului românesc de la începutul veacului nostru. Pe firul răscoalei țărănești din 1907, ale cărei principale etape și momente — de la presimțirea și pregătirea ei pînă la sîngeroasa ei represiune — sînt înfățișate în memorabile pagini cinematografice, filmul inserează traiectoria unor semnificative destine individuale: Petre Petre (interpretat cu multă expresivitate de Ilarion Ciobanu), boierul Miron Iuga, arendașul Platamonu, frumoasa Nadină. Dintre filmele lui Mircea Mureșan, **Răscoala** rămîne — după 18 ani — cel mai bogat în seve realiste.

Duminică la ora 6

Radu și Anca, personajele principale ale filmului lui Lucian Pintilie — după un scenariu scris în colaborare cu Ion Mihăileanu — rămîn eroi emblematici ai cinematografiei noastre, iar **Duminică la ora 6,** unul dintre cele mai impresionante și frumoase filme inspirate din anii luptei ilegale. Narațiunea se desfășoară „cu sufletul la gură", povestea de dragoste a filmului devine atașantă, deznodămîntul tragic vorbește explicit despre puterea de sacrificiu a tinerilor luptători comuniști în epoca dură și ostilă a anilor '40. Prin caracterul său novator, prin capacitatea de a reliefa în imagini îndeosebi stările psihice ale personajelor, filmul lui Pintilie a deschis noi drumuri evolutive cinematografiei naționale.

Procesul alb

Transpunînd romanul lui Eugen Barbu „Șoseaua Nordului", regizorul Iulian Mihu dădea una dintre primele imagini cinematografice ale momentului istoric crucial de la 23 August 1944. Reconstituirea ambianței social-politice de epocă este bogată în elemente de atmosferă, iar personajele cărții — datorită unor actori excelenți ca Iurie Darie, Marga Barbu, Gina Patrichi, George Constantin, Toma Caragiu, Gheorghe Dinică — dobîndeau deosebită consistență cinematografică. Fără a fi lipsit de elemente tipice filmului de acțiune, **Procesul alb** rămîne reprezentativ, îndeosebi prin capacitatea de reconstituire pe ecran a hotărîtoarelor evenimente istorice.

Dacii

Era în 1967 cînd Sergiu Nicolaescu, bazîndu-se pe scenariul unuia dintre cei mai proeminenți scriitori de filme istorice, Titus Popovici, realiza primul său lungmetraj de anvergură, evocînd un moment esențial din istoria formării poporului român: epoca lui Traian și Decebal. Imaginea lui Decebal, susținută de interpretarea convingător dramatică a lui Amza Pellea, a trecut peste timp cu forță de simbol. Informația documentară era completată cu pasaje și personaje de ficțiune, menite să sublinieze și ele semnificațiile momentului istoric de răscruce. Peste numai cîțiva ani, Sergiu Nicolaescu și Titus Popovici lăsau o imagine cinematografică de neuitat a „Domnului tuturor românilor" **Mihai Viteazul:** sînt, acestea, pagini de referință ale epopeii naționale.

Meandre

Sînt filme pe care prezentul are frumoasa îndatorire morală de a le redescoperi, de a le așeza la locul cuvenit în istoria cinematografiei naționale. Printre ele, **Meandre** de Mircea Săucan, un film de acum 17 ani care n-a prea fost înțeles la vremea pre-

mierei. Un film de actualitate dens și profund, pe o idee realistă și profund adevărată: o familie nu poate exista cu adevărat sub „clopotul de sticlă" al individualismului, fără relații cu timpul social, cu clocotul vieții. Margareta Pogonat și Mihai Pălădescu au creat personaje pentru „mai tîrziu", iar Mircea Săucan și-a demonstrat calități de fin și subtil analist.

Subteranul

Un film de actualitate care își păstrează valabilitatea peste ani este și **Subteranul** lui Virgil Calotescu. Pe un scenariu de Ioan Grigorescu, regizorul — de formație documentaristă — încerca să surprindă „pulsul" unor întîmplări petrecute în lumea sondorilor. „Subteranul" de care vorbea și titlul filmului, nu se referea, însă, numai la zăcămîntul de „aur negru" al adîncurilor, ci și la adîncul sufletelor omenești, care trăiau experiențe de viață noi, necesitînd opțiuni decisive, în anii de referință ai acțiunii. Cu un pregnant „al doilea strat de semnificații", filmul lui Calotescu s-a bucurat de participarea unor actori prestigioși ca Iurie Darie, Leopoldina Bălănuță, Ștefan Ciubotărașu, Toma Caragiu, Emil Botta și alții.

Ultima noapte a copilăriei

Regizorul Savel Stiopul, după ce realizase, printre alte filme, un reprezentativ „film de scheciuri", **Anotimpuri,** dovedea, în 1968, o apetență specială pentru filmele inspirate din viața tineretului, pe care n-avea s-o confirme decît parțial prin evoluția sa ulterioară. Dar **Ultima noapte a copilăriei,** un film de mare sinceritate despre tineri aflați la vîrsta primilor pași în viață, la vîrsta desprinderii de adolescență, rămîne mărturia unei indiscutabile vocații. Fără a apela la „vedete actoricești" (rolul principal era interpretat de Liviu Tudan, pe atunci adolescent), regizorul Savel Stiopul punctează inspirat datele evoluției unui tînăr, în condițiile unei familii pe cale de destrămare și în relație cu colegii de generație, în perspectiva propriei maturizări.

Facerea lumii

Încă un roman de Eugen Barbu a devenit film în 1971, datorită ecranizării lui Gheorghe Vitanidis, care purta numele cărții inspiratoare, **Facerea lumii.** Filmul — cu interpretări actoricești remarcabile datorate unor actori ca Irina Petrescu, Colea Răutu, Liviu Ciulei, Virgil Ogășanu, Toma Caragiu, Matei Alexandru — își propunea să vorbească despre prefacerile social-politice și economice survenite în primii ani ai puterii populare. Și o făcea în pagini cinematografice convingătoare, urmărind modul în care facerea unei lumi noi a marcat destinul unor diferite pături sociale, destinul unor oameni care au mers în pas cu timpul și al altora pe care timpul i-a lăsat în urmă.

Serata

Malvina Urșianu debuta în 1967 cu un film de actualitate sensibil și grav, **Gioconda fără surîs.** După numai trei ani, regizoarea era prezentă pe ecrane cu un nou „film de autor", **Serata,** de data aceasta o viziune simbolică asupra evenimentelor de la hotar de „ere sociale" din August '44. Sugerînd acțiunea forțelor progresiste care au acționat atunci, cu responsabilitate comunistă, pentru instaurarea unei noi orînduiri sociale, regizoarea punea accent pe degringolada lumii pe cale de dispariție, care trăia atunci un tragic, dureros „moment al adevărului". Simbolurile acestui film patetic prin adevărurile conținute își păstrează vigoarea prin timp.

Atunci l-am condamnat pe toți la moarte

Dintre filmele de diferite și multiple genuri ale lui Sergiu Nicolaescu, acesta, realizat în 1972, este, probabil, cel mai profund, cel mai adevărat. Ecranizînd excelenta nuvelă a lui Titus Popovici „Moartea lui Ipu", reconstituind atmosfera dramatică a timpului evocat regizorul a reușit un film de mare acuitate psihologică despre oamenii unei așezări ardelenești puși față în față cu o situație-limită, provocată de evenimentele celui de-al doilea război mondial. Amza Pellea, copilul pe atunci Cristian Șofron, Ion Besoiu, Gheorghe Dinică, Ioana Bulcă, Octavian Cotescu și ceilalți interpreți ai filmului creează personaje memorabile.

Drum în penumbră

Pentru regizorul Lucian Bratu, de la **Un film cu o fată fermecătoare** și chiar dinainte, actualitatea a constituit și constituie o preocupare de căpetenie, accentul fiind pus, în cele mai bune filme ale sale pe destinul semnificativ al unor personaje feminine (de la „fata fermecătoare" la Angela, și... așa mai departe). În **Drum în penumbră** este vorba de o femeie trecută de vîrsta primei tinereți care își redescoperă, nu fără riscuri, nu fără decepții, propria personalitate, prin încîlceala unor gesturi rutiniere. Margareta Pogonat crea un personaj de mare autenticitate psihologică, luminile, umbrele și penumbrele filmului dobîndeau consistență materială, iar Lucian Bratu se dovedea un analist de mare profunzime.

Felix și Otilia

Romanul lui G. Călinescu „Enigma Otiliei" nu era deloc ușor de ecranizat. Performanța a izbutit-o, totuși, Iulian Mihu (pe un scenariu de Ioan Grigorescu), adaptînd „liber", dar creator, sursa originară, într-un film de mare rafinament imagistic — operatorul Alexandru Întorsureanu avînd partea sa importantă de merit — care excelează, cum s-a mai spus, în realizarea portretelor de grup, în atmosfera de epocă reconstituită cu mijloacele frescei cinematografice. O Otilie fascinantă propunea actrița debutantă Julieta Szönyi, roluri antologice au creat Clody Bertola, Gheorghe Dinică, Gina Patrichi...

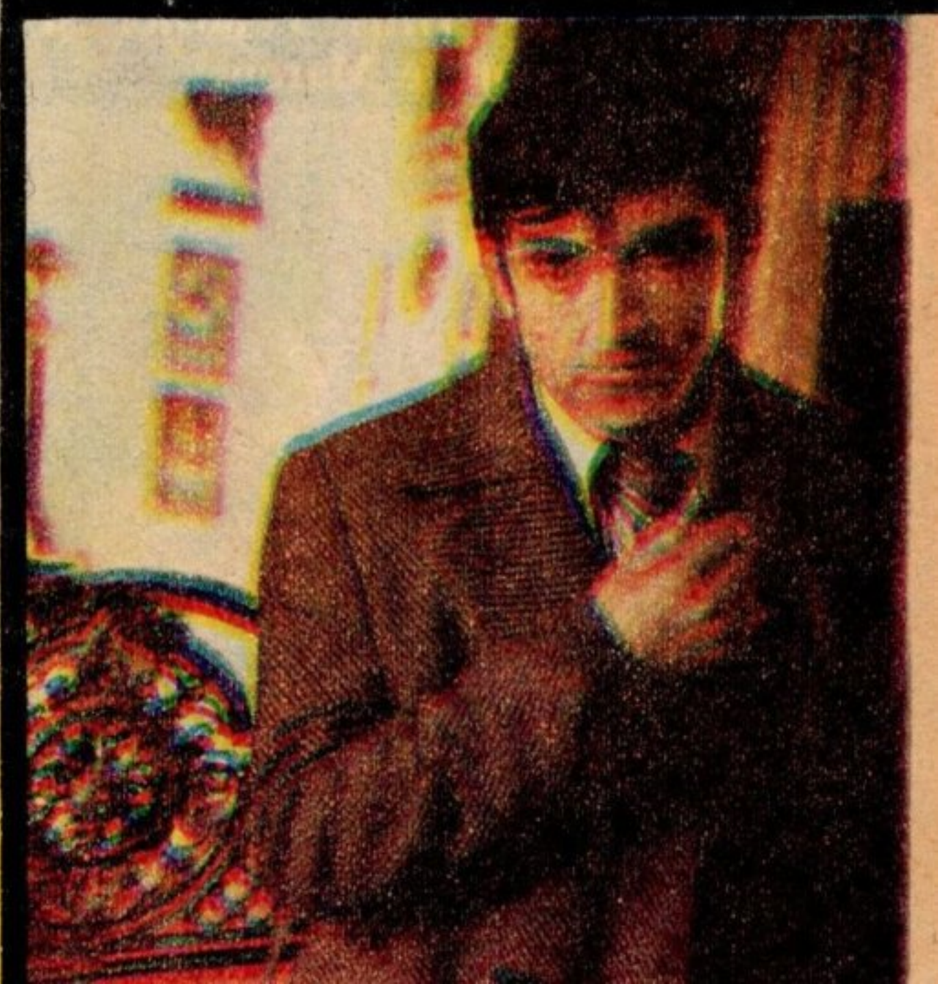
Puterea și Adevărul

Un drum revelator al devenirii este parcurs în filmul lui Manole Marcus — după scenariul lui Titus Popovici — **Puterea și Adevărul.** De ce este

Facerea lumii, **a unei lumi noi și apusul celei vechi, după romanul lui Eugen Barbu în regia lui Gheorghe Vitanidis, cu Marga Barbu și Matei Alexandru**

Piatra de încercare pentru maturitatea filmului nostru politic: *Puterea și Adevărul* **de Manole Marcus și Titus Popovici, cu Mircea Albulescu și Ion Besoiu**

***Filip cel bun* — sau consacrarea unui regizor: Dan Pița și a unui interpret: Mircea Diaconu**



Zidul — **un film despre eroismul tineretului comunist (scenariul Dumitru Carabăț, regia Constantin Vaeni, cu Gabriel Oseciuc și Cornelia Oseciuc)**

O ecranizare după Victor Ion Popa datorată lui Sergiu Nicolaescu și Anușavan Salamanian: *Osînda* (interpretează Sergiu Nicolaescu și Aimée Iacobescu)

Un portret antologic realizat de regretatul Toma Caragiu (aici alături de Mircea Albulescu) în *Actorul și sălbaticii* de Titus Popovici și Manole Marcus

foarte important pentru cinematografia noastră acest film? Întîi și-ntîi pentru că vorbește despre noi, cei de ieri și cei de azi, și despre clipele maturizării noastre comuniste. Apoi pentru că nu ezită să vorbească despre dificultățile acestei creșteri, despre ceea ce mai avem de învins, în primul rînd în noi, pentru împlinirea unor idealuri scumpe tuturor. Un film-frescă, un film-dezbatere, care urmărește destinul a cinci oameni, pe care viața îi apropie și îi desparte, îi confirmă și îi infirmă, îi ajunge din urmă sau îi depășește dramatic. Filmul are putere și adevăr pentru că este, înainte de toate, **un film politic.**

Nunta de piatră

Prin **Nunta de piatră,** ecranizare a unor povestiri de Ion Agârbiceanu, intrau în filmul românesc doi regizori „de marcă". Unul era Mircea Veroiu. El a ecranizat „Fefeleaga", povestea tristă, fără cuvinte, a femeii „de piatră", care-și duce existența de piatră în inima de piatră a Apusenilor de odinioară. Limbajul hieratic al discursului cinematografic, înnobilat de interpretarea magistral-interiorizată a Leopoldinei Bălănuță au condus spre un film de maximă esențializare expresivă. Dan Pița a ecranizat episodul „Nunta": o lume chinuită, în același spațiu al munților de aur și de lacrimi ai Apusenilor, filmul evidențiind, în pagini cinematografice memorabile, poezia tragică a acestei lumi de vise spulberate. În **Duhul aurului,** cei doi regizori continuau capodopera.

Viforița

Inspirat din romanul „Săptămîna neterminată" de Petre Sălcudeanu, filmul lui Mircea Moldovan, **Viforița,** evoca în pagini de un realism aspru, crud și neiertător, viscolele din anii '50 și viforițele din oamenii acelui timp. Cu o privire lucidă și realistă asupra epocii, asupra mediului rural investigat, regizorul punea, de fapt, în lumină revelatoare întîmplări adevărate petrecute în anii cooperativizării, încercînd să pătrundă dincolo de crusta aparențelor, spre adîncuri de suflet omenești. Silviu Stănculescu, Ion Besoiu, Eugenia Bosînceanu, Luiza Orosz, Ernest Maftei desenau portrete de un realism acaparant.

Actorul și sălbaticii

Viața și personalitatea marelui actor care a fost Constantin Tănase constituie în sine, neîndoios, un „subiect de film". Scenaristul Titus Popovici și regizorul Manole Marcus au simțit aceasta și, fără a-și propune un film biografic propriu-zis, au preluat cîteva date ale personajului evocat și le-au topit într-un film atașant despre relația artistului cu societatea, urmărită pe parcursul anilor '40, printre care și anii de dureroasă amintire ai demenței legionare. Rolul personajului principal, Caratase, a fost scris după chipul și asemănarea interpretului, Toma Caragiu. Și Toma Caragiu a realizat, efectiv, cel mai frumos rol al creației sale cinematografice de anvergură. Dialogurile sale cu Marin Moraru rămîn bijuterii inegalabile.

Cursa

Trei oameni la drum: acesta este filmul de debut al regizorului Mircea Daneliuc (după un scenariu de Timotei Ursu), **Cursa,** un film de actualitate cu caracter de eveniment, prin tonul său sincer, cuceritor. Foarte atent la dialectica relațiilor dintre cele trei personaje centrale — interpretate cu un firesc captivant de Tora Vasilescu, Mircea Albulescu, Constantin Diplan —, la relațiile acestora cu semenii, regizorul a descoperit pilduitoare trasee sufletești, mișcări de „umanitate esențială", Un film adevărat, frust, despre oamenii prezentului. Un film adevărat, frust, despre viața cea de toate zilele...

Filip cel bun

Încă un film de actualitate care impune: **Filip cel bun** de Dan Pița. Filip era un tînăr absolvent de liceu care n-a reușit să intre la facultate. Dintr-o dată, problema lui de viață era comună cu a multor tineri contemporani. Dar filmul încearcă să spună mai mult și altceva, urmărind destinul tînărului față în față cu viața: pentru că Filip, „cel bun", este un tînăr care refuză compromisul, refuză incorectitudinea, parvenitismul, învîrtelile, pentru a-și putea trăi viața frumos, după îndemnul sufletului. În rolul unui personaj cu adevărat exemplar — cu îndoieli adică, cu neliniști, cu întrebări, dar cu o conduită fermă în viață — Mircea Diaconu, cu totul și cu totul remarcabil.

Zidul

Filmul de debut al lui Constantin Vaeni, **Zidul** (după un scenariu de Dumitru Carabăț și Costache Ciubotaru), rămîne unul dintre cele mai viguroase și emoționante omagii cinematografice aduse tinerilor luptători din anii ilegalității. Un fapt real stătea la baza povestirii de pe ecran: în anii celui de al doilea război mondial, în adîncă ilegalitate, un tînăr accepta să se izoleze pentru mai multă vreme între patru pereți compacți, pentru a tipări ziarul „România liberă", sfidînd prigoana Siguranței și a Gestapoului. Filmul narează povestea acestui tînăr (foarte bun, în rol, Gabriel Oseciuc): și o face în pasaje cinematografice de mare expresivitate — cea mai mare parte a filmului evocînd perioada claustrării —, cu exacte nuanțări psihologice.

Mere roșii

Prin **Mere roșii** intra în „arena" cinematografului, venind dinspre teatru, regizorul Alexandru Tatos. Pornise de la un scenariu de Ion Băieșu. Și izbutise un film de actualitate cu multă sevă de viață, urmînd, de fapt, firul zilelor de muncă ale unui medic (interpretat de Mircea Diaconu), al cărui portret moral se întregește din notații disparate. Un tînăr chirurg, cam distrat, dar simpatic, neastîmpărat și curajos, cam inabil, dar perseverent și înțelegător, cu aspect de „antierou" dar de mare probitate morală, devotat meseriei sale, încrezător în forța omeniei. Propunînd acest portret, regizorul izbutea, totodată, o pledoarie pentru adevăr, pentru succesul valorii autentice, pentru competență profesională, într-un film cu aer de ciné-verité.

Prin cenușa imperiului

După mai multe filme de actualitate care i-au afirmat și confirmat vocația de „poet al cotidianului", regizorul Andrei Blaier ecraniza, în 1976, romanul lui Zaharia Stancu „Jocul cu moartea", într-un remarcabil film de atmosferă a cărui acțiune se desfășura în anii primului război mondial. Cele două personaje centrale, Darie și Diplomatul, sînt obligate să facă o lungă călătorie, plină de tot felul de peripeții, într-un vagon de marfă, după ce au fost prinși într-o razie în Bucureștiul ocupat de nemți. Evadînd, cei doi protagoniști (Gabriel Oseciuc și Gheorghe Dinică) străbat ținuturile vechiului imperiu austro-ungar. Periplul acesta i-a prilejuit regizorului un film cu pronunțat sens metaforic despre „amurgul marilor imperii".

Clipa

Înscriindu-se pe filonul filmelor politice inaugurat de **Puterea și Adevărul, Clipa,** filmul lui Gheorghe Vitanidis după romanul lui Dinu Săraru, își propune să parcurgă momente ale devenirii noastre socialiste. O face, evidențiind nu numai sensurile pozitive ale evoluției sociale ci și dificultățile creșterii. În **Clipa** — prin intermediul unor buni actori ca Gheorghe Cozorici, Ion Dichiseanu, Mitică Popescu, Sebastian Papaiani, Leopoldina Bălănuță, Emanoil Petruț — se vorbește despre demnitate comunistă, despre curaj și frică, temeritate și lașitate, despre „momentul cînd trebuie să spui trebuie", despre forța de a lua totul de la capăt. Pe drumul deloc ușor dinspre ieri spre azi, personajele sînt semne ale devenirii.

Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu

Regizoarea Malvina Urșianu a pătruns pe teritorii istorice cu **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu:** un eveniment artistic al anului 1980, un act de cultură cu șanse de durată. Deschizînd o perspectivă spre epoca unui tulbure miez de veac îndepărtat, spre lecțiile istoriei conținute de biografia dramatică a domnitorului moldovean de la mijlocul veacului al XVI-lea, autoarea a urmărit pas cu pas procesul complex de degradare morală a Lăpușneanului, care a venit ca o speranță pe tronul Moldovei și a lăsat în urmă o pată de sînge. George Motoi (Alexandru Lăpușneanu) și Silvia Popovici (doamna Ruxandra) sînt admirabili, ca și efortul creator al întregii echipe de filmare.

Proba de microfon

Încă o dată, regizorul Mircea Daneliuc s-a dovedit un remarcabil „cineast al prezentului": prin **Proba de microfon** (în care joacă el însuși, alături de Tora Vasilescu), el a pornit o adevărată „bătălie a firescului" pe care filmul românesc are datoria s-o cîștige. Personajele sale, desprinse din actualitatea imediată, trec prin procesul unor pilduitoare clarificări etice, depășind momente de derută, de îndoială, de impas. Dincolo de aceste date ale acțiunii, filmul impune prin tonul său de mare prospețime și autenticitate, prin atitudinea sa civică, prin firescul situațiilor și al comportărilor umane. Pentru filmul românesc de actualitate, **Proba de microfon** reprezintă un nou „început de drum".

Înghițitorul de săbii

Venit din teatru — ca Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Alexandru Tatos —, regizorul Alexa Visarion a dovedit, de la începuturi, ca și antecesorii săi, un deosebit „simț cinematografic". După **Înainte de tăcere** și înainte de **Năpasta** (filme, de asemenea, de referință), regizorul a semnat **Înghițitorul de săbii,** o ecranizare liberă după povestiri de Alexandru Sahia, continuîndu-și de fapt un riguros program estetic, prin care și-a propus să evidențieze virtuțile și forța metaforei cinematografice. Frumusețea imaginii din acest film echivalează cu funcționalitatea ei desăvîrșită, iar Mircea Albulescu, în rolul titular, creează unul din „rolurile vieții".

Întoarcerea din iad

Pentru regizorul-operator Nicolae Mărgineanu, **Întoarcerea din iad** reprezintă semnul unei relevante maturități artistice. Pornind de la nuvela lui Ion Agârbiceanu „Jandarmul", regizorul a izbutit un film psihologic cu sigure virtuți cinematografice și cu un pregnant mesaj antirăzboinic. Cele patru personaje din centrul acțiunii, ale căror destine se interferează — interpretate expresiv de Remus Mărgineanu, Constantin Brînzea, Maria Ploae și Ana Ciontea —, constituie „pilonii" unui solid conflict cinematografic, ai unei narațiuni dense, străbătute de consecințele dramatice ale războiului în destinele oamenilor: **Întoarcerea din iad** este, în fapt, filmul unei imposibile întoarceri din iadul războiului.

Să mori rănit din dragoste de viață

Dintre filmele acestui an, **Să mori rănit din dragoste de viață,** filmul lui Mircea Veroiu, bazat pe un scenariu de Anghel Mora, cu doi interpreți de excepție — Gheorghe Visu și Claudiu Bleontz — impune prin descripția realistă a ambianței în care se desfășoară antrenanta acțiune cinematografică. Ne aflăm în fața încă unui omagiu adus de cineaști luptei comuniste din ilegalitate, eroii fiind de data aceasta doi tineri, foarte diferiți temperamental dar uniți printr-un același crez, care-și pune pecetea pe gîndul și fapta lor, pe acțiunile revoluționare întreprinse. Încă o dată, cinematografia noastră și-a evidențiat forța de a impune pe ecran momente reprezentative din trecutul de luptă al clasei muncitoare.

*

40 de ani, în 40 de filme... 40 de ani în 40 de trepte... Cum spuneam, multe alte filme ar fi putut figura — cu drepturi egale — în această retrospectivă simbolică. Iată doar cîteva dintre ele: **Erupția, Doi vecini, Străzile au amintiri, Lupeni' 29, Anotimpuri, La patru pași de infinit, Comoara din Vadul vechi, Cartierul veseliei, Un film cu o fată fermecătoare, Gioconda fără surîs, Căldura, Reconstituirea, Canarul și viscolul, Apa ca un bivol negru, Asediul, Explozia, Pădurea pierdută, Ciprian Porumbescu, Veronica, Întoarcerea lui Magellan, Porțile albastre ale orașului, Proprietarii, Trecătoarele iubiri, Ilustrate cu flori de cîmp, Pe aici nu se trece, Toamna bobocilor, Dincolo de pod, Tănase Scatiu, Iarba verde de acasă, Ediție specială, Septembrie, Doctorul Poenaru, Înainte de tăcere, Duios Anastasia trecea, Mireasa din tren, Lumina palidă a durerii, Casa dintre cîmpuri, Învingătorul, O lacrimă de fată, Orgolii...** Alte 40 de trepte ale acelorași ani de mari împliniri socialiste. Cinematograful românesc a parcurs, în cele patru decenii trecute de la Eliberare, un prestigios drum al maturizării.

Călin CĂLIMAN

O lacrimă de fată — **sau arta portretelor la un regizor cu experiență de operator: Iosif Demian (cu Luiza Orosz)**

Succesul unei comedii de actualitate: *Buletin de București.* **Scenariul: Francisc Munteanu, regia: Virgil Calotescu (cu Catrinel Dumitrescu și Diana Lupescu)**

filme noi

Viitoarea stagiune... Cîteva stop-cadre

Acordaţi circumstanţe atenuante? Scenariul: **Simion Gall** şi **Radu Gurău.** Regia: **Lucian Bratu.**

Din cuvîntul regizorului: „Peste sau dincolo de ipoteticele aparenţe de film de acţiune şi suspans, frămîntările unui tînăr al zilelor noastre care, în momentul în care îşi dă seama că a greşit — şi a greşit destul de grav, pentru că greşeala lui costă o viaţă de om — începe o luptă interioară."

În distribuţie: **Dorina Lazăr, Valentin Uritescu, Ion Fiscuteanu, Tudorel Filimon, Marioara Sterian,** Diana Gheorghian şi **Gheorghe Dănilă.**

În fotografie: **Marina Pricopie** şi **Gheorghe Dănilă.**

Fapt divers. Scenariul: **Ioan Grigorescu.** Regia: **Andrei Blaier.**

„Un film de atitudine — îl defineşte regizorul — un film care luptă împotriva indiferentismului, a inerţiei, un film care pledează pentru cultivarea valorilor morale. Este pentru prima oară cînd pătrundem cu aparatul de filmat în activitatea tipografilor."

În roluri principale: **Ilarion Ciobanu, Vasile Muraru, Patricia Grigoriu, Răzvan Popa.**

În fotografie: **Ilarion Ciobanu** şi **Vasile Muraru.**

Ciuleandra. Scenariul: **A. Salamanian** şi **Sergiu Nicolaescu.** Regia: **Sergiu Nicolaescu.** Un film inspirat din romanul lui Liviu Rebreanu. „Am pornit luîndu-mi o anume libertate asupra romanului — declară regizorul — accentuînd partea socială a conflictului. Tînărul Faranga încetează să devină un caz devenind o victimă a socialului."

În rolurile principale: **Ştefan Iordache, Ion Riţiu, Gheorghe Cozorici, Anca Nicola.**

În fotografie: regizorul **Sergiu Nicolaescu, Gheorghe Cozorici, Ion Riţiu**

Emisia continuă. Scenariul: **Aurel Mihale.** Regia: **Dinu Tănase.**

Din confesiunea regizorului: „Timpul acţiunii — zilele şi nopţile de 23 şi 24 August 1944. Locul: staţia „Radio România" de la Bod. Scenariul porneşte de la evenimente reale care au inspirat nuvela scriitorului Aurel Mihale."

În distribuţie: **Dan Condurache, Maria Junghietu, Sigmund Siegfried, Florin Anton, Mitică Popescu, Rodica Negrea, Vasile Niţulescu, Remus Mărgineanu, Ion Fiscuteanu.**

În fotografie: **Dan Condurache** şi **Maria Junghietu**

Surorile. Scenariul **Horia Pătraşcu** şi **Iulian Mihu.** Regia: **Iulian Mihu.** După piesa lui Horia Lovinescu „Surorile Boga".

„Cred că n-am omis în scenariu nimic important din ceea ce există în piesă. Este o foarte fidelă ecranizare. Biografiile celor trei surori constituie miezul problematicii sociale, acţiunea nefiind lipsită de momente dureroase. Să nu uităm că este vorba de război...". În distribuţie: **Adela Mărculescu, Elena Albu, Viorica Dinicu** (debut), **Olga Tudorache, Ileana Predescu, Traian Stănescu, Dorin Varga, Val Paraschiv, Andrei Finţi.**

În fotografie: **Elena Albu** şi **Viorica Dinicu**

O lumină la etajul X. Scenariul şi regia: **Malvina Urşianu.**

Regizoarea declara: „Drepturile, emanciparea femeii nu reprezintă un act mecanic de reaşezare socială ci un proces care are o anume rezonanţă şi în psihologia ei. Iar între procesul social şi cel psihic nu există întotdeauna un paralelism..."

În rolurile principale: **Irina Petrescu, Gheorghe Dinică, Mircea Diaconu, Val Paraschiv, Euseblu Ştefănescu, Florina Luican** şi **Ion Niciu.**

În prim-plan: **Irina Petrescu**

Fotografii de Victor STROE

Horea. Scenariul: **Titus Popovici.** Regia: **Mircea Mureşan.**

Filmul va omagia împlinirea a 200 de ani de la marea mişcare ţărănească din Transilvania de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, amplă mişcare socială avînd în centrul ei figura legendarului Horea.

În distribuţie: **Ovidiu Iuliu Moldovan, Şerban Ionescu, Dan Săndulescu, Radu Beligan, Mircea Albulescu, Enikö Szilagyi, Ion Besoiu, Petre Gheorghiu, Sigmund Siegfried, Alexandru Repan.**

În fotografie, printre alţii: **Şerban Ionescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Dan Săndulescu.**

eroine de film
eroine din viață

Persoane, personaje, personalități

Marii creatori au știut să reflecte imaginea femeii și a bărbatului în acolada aceluiași destin

Spre deosebire de alte domenii artistice — literatură, pictură, sculptură, compoziție muzicală — de secole încoace, pe scenă și, mai recent pe ecran, nimeni nu-i contestă femeii dreptul la **prezență.** Și nu la o prezență „tolerată" ci la una absolut necesară, impusă de repertoriul dramaturgiei și al scenariilor.

Ceea ce nu înseamnă că o sumă de prejudecăți și de discriminări nu sînt incluse într-o bună parte a însuși acestui repertoriu, întrucît arta — nu-i așa? — reflectă viața...

Să ne rezumăm la lumea filmului și să începem cu femeia — persoană ornamentală. Frumoasele zilei și ale nopții, descoperite la concursuri (locale și, treptat, continentale), pe stradă, la un birou, într-un parc, la o tejghea, stabilesc prototipul fizic (variabil de la deceniu la deceniu) dar mai degrabă se conformează unor norme decise de arbitri, așa cum moda este adeseori decisă în interiorul caselor de creație. Blonde sau brune, subțirele sau planturoase, tunse sau pletoase, explozive sau enigmatice, femeile frumoase au dominat și domină încă în mare măsură producțiile cinematografice și nu neapărat pe cele mai „ieftine".

Cînd devine **personaj** (secundar, egal în importanță cu al bărbatului, mai rar central), femeia este, mai ales, mama, soția, sora, iubita sau fiica eroului bărbat. aceste date de stare civilă ținînd loc de profesie, psihologie, mentalitate etc. Desigur. schematizez, dar trebuie să recunoaștem că, dacă am inventaria mamele tiranice, soțiile neglijate, surorile devotate, iubitele capricioase și ficele neconformiste, am parcurge sute de filme văzute, mai bune și mai rele, în care tipologia feminină e și ea destul de schematică (în ciuda permutărilor eventuale: mama e devotată, sora tiranică, fiica neglijată, iubita nonconformistă etc.).

Să fim drepți însă: multe dintre „femeile frumoase" ale filmului ne-au oferit pe lîngă desfătarea vizuală, talentul lor indiscutabil. Dacă nu Heddy Lammarr, Ann Sheridan, sau Dorothy Lamour — nici Jean Harlow sau Marilyn Monroe, după părerea mea — atunci cu siguranță Garbo, Marlene Dietrich, Ingrid Bergman și atîtea alte „frumoase" ne-au făcut din plin dovada vocației lor artistice.

Cît despre rolurile concepute sumar, marile actrițe au izbutit să le dea atîta substanță, tensiune și reverberație încît le-au transformat în adevărate recitaluri. Și atunci o vom admira pe Bette Davis în **Jezebel** — nu și complexitatea personajului (Jezebel — ca și multe alte eroine celebre — e mai mult un „temperament" decît o personalitate).

Cînd invoc: „personalitatea", nu mă gîndesc însă nicidecum la filme despre Marie Curie sau Florence Nightingale, ci la acele portrete de femei memorabile prin profunzimea lor psihică și ideatică, prin imprevizibilul dar plauzibilitatea reacțiilor lor, prin atitudinea lor față de **datele realității, căreia actrițele creatoare, regizorii** creatori îi deduc dimensiuni noi și îi adaugă noi dimensiuni. Mă gîndesc deci cu precădere la eroinele lui Ingmar Bergman, care nu sînt „anexe" ale bărbatului (nici sub formă de breloc, nici sub formă de „ajutor în muncă", nici sub formă de „mediu înconjurător", nici sub formă de excitant sau sedativ) ci participa cu drepturi egale și justificări la o interdependență socială mentală, afectivă care asigură demnitatea și fertilitatea Marelui Cuplu: Femeie-Bărbat. Bergman a reușit să facă în cinematografie, ceea ce Dostoievski a făcut în literatură: a unit femeia cu bărbatul, în acolada aceluiași destin, specificitatea lor dezvoltînd o aceeași cantitate de energie, și de semnificație.

Deci persoane, personaje, personalități sînt ipostazele pe care le parcurge femeia, în filme, ca și-n viață, viața ei nefiind întotdeauna ca-n filme, dar destul de des totuși, pentru a ne obliga să considerăm cinematografia o artă majoră influențată de realitate și influențînd-o în mod decisiv.

NIna CASSIAN

Z własnej i nieprzymuszonej woli

Afișul filmului românesc *De bună voie și nesilit de nimeni* **(regia Maria Callas-Dinescu)**

dosar

Eroine de film – eroine de viață

Femeia — motiv de inspirație pentru poeții cinematografului: femeia de pe pînza luminoasă a ecranului, femeia interpretă, în pline reflectoare și femeia din spatele aparatului, înregistrînd imaginea contemporanei ei de pe o gigantică platformă industrială sau dintr-o minusculă cofetărie, de pe un impozant aeroport internațional sau dintr-o școală ori institut, femeia-primar sau femeia-șoferiță, femeia-cercetătoare în domeniul ingineriei genetice sau cercetătoare într-un domeniu cu tot atîtea necunoscute; sufletul copilului; femeia-filatoare, ori femeia-colectivistă; femeia gospodină sau femeia pur și simplu — iată atîtea ipostaze ale temei magazinului nostru. Temă atrăgătoare, la îndemînă, s-ar crede și totuși atît de greu, dacă nu chiar imposibil, de cuprins în toate aspectele ei sociale, filozofice, sentimentale pe care le propune. Ne interesează **ce** și **cît,** dar mai ales **cum** apare ea în filmele noastre, ea, eroina de azi sau de ieri a vieții și artei care o exprimă acel fascinant joc secund care e filmul.

Și dacă-i chiar atît de complicat, de ce totuși „personajul feminin" la acest sfîrșit de vacanță? Răspundem și noi cum a răspuns alpinistul întrebat de ce se **încăpățînează** să încerce iarăși și iarăși, escalad**area Everes**tului: „Pentru că există". Și pentru **că, ocupînd în** realitate un loc din ce în ce mai im**portant, este** normal ca filmul, reflex al realității, să **arate** adevărata statură a acestui minunat personaj care este **Femeia, contemporana noastră.**

Tablouri dintr-o posibilă expoziție

Acceptăm că nu există film unde măcar un personaj să nu ne cucerească atenția, fie și măcar pentru o fracțiune de secundă. Ca să nu mai vorbim de acele portrete feminine pe care am dori să le revedem cît mai des. Unde **există** un personaj feminin **e semn că** se va vorbi de eternitatea **unui** sentiment: dragostea. În filmele noastre, personajele feminine nu au însă numai această funcționalitate, în ordinea marilor sensuri, a unei semnificații la nivelul speciei umane, ci ele sînt cel mai adesea de **aici** și de **acum,** prezențe integrate unui univers social și politic concret. Oameni trăind printre oameni și pentru ei. Propunînd cititorului o revedere a cîtorva eroine din istoria celor aproape patruzeci de ani de cinematografie socialistă, autorul acestor rînduri nu realizează altceva decît o selecție subiectivă, ca orice selecție, dintr-un posibil muzeu al portretelor cinematografice românești. Este și motivul pentru care, convins că lipsesc destule „tablouri" ce și-ar fi putut avea locul în expoziția de față, autorul evită să dea fie și măcar numele unei omisiuni, spre a nu fi constrîns apoi să lărgească un spațiu tipografic și așa depășit. Prin cîteva din cele mai expresive portrete selectate, am urmărit să acopăr ipostazele cele mai diverse ale femeii în filmul românesc: mamă, soție, iubită, copil, bunică, muncitoare, țărancă, intelectuală, elevă, studentă. Sînt — evident — doar niște crochiuri. Dosarul rămîne deschis.

În vîltoare

Ana (Moara cu noroc, 1957, r. Victor Iliu, interpretă **Ioana Bulcă).**

Fidelitatea soției lui Ghiță, crișmarul de la „Moara cu noroc" se vede amenințată încă de la prima venire a lui Lică Sămădăul, personaj trubaduresc, demonic însă, prin fărădelegile lui. Soție și mamă credincioasă casei, Ana este la început uimită de generozitatea lui Lică, apoi se teme de el cu o plăcere secretă, impresionată de autoritatea Sămădăului asupra soțului ei. Lică și Ana se prind, la invitația bărbatului, într-un joc aparent nevinovat, dar cu desnodămînt tragic. Ioana Bulcă realizează aici rolul cel mai bun al întregii ei cariere, împrumutînd Anei din nuvela lui Ioan Slavici și din filmul lui Victor Iliu, feminitatea cînd reținută și temătoare, cînd furată de apa tulbure a iubirii, expresie a unor sentimente descifrate prin privirea ei, cînd calmă, la început, cînd neliniștită, de femeie cuprinsă de remușcări, intuind păcatul căruia nu are puterea să i se opună.

Un prim rol și o consacrare (Ioana Bulcă în *Moara cu noroc* de Victor Iliu)

O rază de soare în împărăția întunericului: Ilona Anei Szeles (alături de Victor Rebengiuc în *Pădurea spînzuraților* de Liviu Ciulei)

Credința unui sentiment

Ilona (Pădurea spînzuraților, 1965, r. Liviu Ciulei, interpretă **Ana Szeles).**

Prezență luminoasă în existența lui Apostol Bologa — personajul principal al romanului lui Liviu Rebreanu — Ilona se impune prin dragostea ei sinceră, totală, prin înțelegerea menirii ei de soție și iubită și, nu în ultimul rînd, prin lipsa de ifose ce o așează la antipodul logodnicei de la oraș a acestuia. Ochii mari ai Anei Szeles captează lumina cu înțelesul lor simplu. Figură de cuminținie a pămîntului ca un balsam atît de necesar neliniștii continue a omului ei. Știe să aștepte și să creadă în sentimentele ei, știe să treacă prin durere, ca și cum durerea, suferința sînt demult acceptate în existența ei de fiică de țăran. Țăran maghiar, ce se simte alături de frații lui români, într-o Transilvanie opresată de aceași putere imperială. Cu psihologia ei vag umilă, demnă însă în intensitatea dragostei pentru domnișorul Apostol, țăranca nu pare a se teme de nimic, nici măcar de moarte, intuind — într-o scenă antologică și ca interpretare — apropierea momentului execuției. Acceptînd cu înțelepciune inevitabilul.

Fericita întîlnire

Monica (Drum în penumbră, 1972, r. Lucian Bratu, interpretează **Margareta Pogonat).**

O femeie singură, dactilografă la o revistă literară, întîlnește tîrziu, într-unul din concediile la mare, iubirea adevărată. Ceea ce ani de așteptare, de muncă, de singurătate nu i-au putut aduce, îi dăruie o vară de neuitat. Bucuria are în miezul ei sîmburele tristeții și femeia, deși se grăbește să trăiască la cea mai înaltă tensiune, are conștiința unei despărțiri inevitabile de bărbatul prea egoist, plin de el. Margareta Pogonat realizează — cred eu — aici, cel mai bun rol al carierei sale de actriță de cinema. Sentimentul de împlinire prin dragoste se maturizează într-un admirabil proces de speranță, temere, uimire, totală dăruire, uitare de sine, întinerire, resemnare. Toată gama trăirilor ce preced, însoțesc, susțin, apoi urmează unei mari iubiri, în interpretarea Margaretei Pogonat, înfățișarea sentimentului plenar ce nu cunoaște nici o vîrstă, răsplătind parcă, în chip magnific, o lungă și mult meritată așteptare. Fericită întîlnire personaj-interpretă-regizor.

Un personaj-nepereche

Fefeleaga (Nunta de piatră, 1973, episodul Fefeleaga, r. Mircea Veroiu, interpretează **Leopoldina Bălănuță)**

Un personaj de o sobrietate tragica, preluat de Mircea Veroiu din proza lui Ion Agârbiceanu, constituie polul întregii compoziții filmice. O eroină descinsă parcă dintr-un ritual al vieții și al morții, infernal mecanism al supraviețuirii. Fefeleaga pare a se defini prin itinerariul ei, același, de la șteamp cu calul Bator, pe drumul către clienți ori către casă, unde ultimul ei copil, Păuniță, își trăiește cele din urmă zile. Acest Sisif feminin se desfășoară ca un spectacol aproape mut, emanație a unor locuri de piatră și sărăcie dură. Personajul are funcția unui semn grafic. Vorbește puțin sau deloc. Doar cu calul, confesor tăcut, martor umanizat al unei vieți de o asprime crîncenă. Filmul se ordonează în funcție de jocul Leopoldinei Bălănuță, actriță de forță tragică, ce dă expresie de neuitat durerii materne, dăinuirii, în ciuda unui destin cumplit. Fefeleaga este un personaj „nepereche" în cinematografia noastră.

Elocvența tăcerii

Muta (Tănase Scatiu, 1976, r. Dan Pița, interpretează **Carmen Galin)**

E dificil să definești privirea Mutei așa cum o poartă peste lume Carmen Galin în filmul lui Dan Pița: **Tănase Scatiu.** Inexistent în romanele lui Duiliu Zamfirescu, inventat, personajul se arată plauzibil în ordinea lucrurilor sau mai bine spus în sensul evoluției Scatiului. Muta reprezintă femeia-roabă, trăind în umbra bărbatului. Neputînd să scoată un cuvînt, ea convine stăpînului și pentru că reprezintă executantul supus, necîrtitor. Muta îi spală picioarele, îi pregătește așternutul iar la semnul lui împarte cu el patul și singurătatea. Gelozia ei are expresivitatea unei dureri mocnite, nedivulgate.

În schimb, lacrimile ei spun totul și închid totul. O soluție dramaturgică remarcabilă și prin funcția de contrapunct a personajului la agitația searbădă, grotescă aproape, a Scatiului. Muta e în filmul lui Pița o „grilă" sensibilă a mecanismului urcării unor trepte sociale și politice. Parvenitismul Scatiului nu s-ar colora în turnesolul vieții cu atîta forță de semnificare în absența Mutei, reproș nobil, desprins parcă dintr-o antologie a suferinței.

Un personaj-replică (Carmen Galin în *Tănase Scatiu* de Dan Pița)

O cascadă comică

Varvara (Iarna bobocilor, 1977, r. Mircea Moldovan, interpretează **Draga Olteanu-Matei).**

Un adevărat Hercule feminin, capabil să repună în mișcare viața unui sat în care bărbații huzuresc ori fac naveta la oraș, lăsînd în paragină treburile cooperativei și propriile cămine. Disputa comică se duce mai ales pe terenul preocupărilor privitoare la destinul economic al satului: între Toderaș, fostul președinte și actualul conducător al cooperativei ales de obște — Varvara. Cum cei doi sînt soț și soție, angrenajul comic se încarcă la maximum. Toderaș a luat locul Varvarei la bucătărie și la îngrijirea copilului. Cu energia ei debordantă, Varvara Dragăi Olteanu nu poate fi decît irezistibilă. Autoritară, capabilă și de tandrețe, se poartă cu soțul ei precum o mamă, dincolo de altercațiile de peste zi.

Vocea Dragăi Olteanu, timbrul ei inimitabil, cascada de imbolduri țîșnite ca dintr-un turbion nuclear, aplombul, pofta de joc a actriței sînt hotărîtoare în succesul personajului comic.

Fascinația incertitudinii

Ana (Înainte de tăcere, 1978, r. Alexa Visarion, interpretează **Valeria Seciu).**

Soția lui Stavrache, hangiul, îl iubește în taină pe Popa Iancu, fratele bărbatului ei, plecat în război. Valeria Seciu dă personajului conturul nesigur al unei fantasme. Imaginația lui Stavrache este macerată, ca și existența lui în mediul turbulent de la han, de obsesia acestei femei infidele a cărei dragoste nu o poate cîștiga cu nici un preț. Tot așa e obsedată Ana de năluca celui dispărut pe front. Femeia se știe vinovată pentru iubirea pentru popa-haiduc și cînd acesta dispare, ea își părăsește bărbatul. Regizorul îi acordă un loc special, urmărind-o în prim-planuri ce caligrafiază zbuciumul ei interior ori alături de haiduc, în cîteva secvențe născute ca un coșmar, în visul lui Stavrache, în scene filmate în racursi sau într-o hîrjoneală demențială, sugerînd beția dezlănțuită a simțurilor scăpate de sub controlul rațiunii. Unul dintre personajele feminine fascinante ale cinematografiei noastre, extras din bogata nuvelistică a lui Caragiale.

Ca într-un poem agrest

O țărancă (Lumina palidă a durerii, 1980, r. Iulian Mihu, interpretează **Florina Luican).**

O văduvă cu copii, neavînd boi să-și are pămîntul puțin și arid este silită să se prindă ea în jug, într-una din paginile de referință ale cinematografului românesc. Florina Luican schițează portretul țărăncii de odinioară căreia munca pămîntului i-a cerut sacrificii de neînchipuit, ca să poată supraviețui în condiții dramatice. Eroina Florinei Luican mai păstrează urma unei feminități chinuite însă de o existență plină de lipsuri, trăind în acea grijă zilnică de a-și salva copiii de la foame. Femeia împrumută atelajul într-o zi de duminică, dar nu găsește boi și atunci se înhamă alături de vacă și așa își ară peticul de pămînt. Gestul are ceva măreț și simplu. Poemul agrest devine mitul unei cosmogonii, expresia unui tragism distilat. Privirea frumoasă a actriței se întunecă treptat, învinsă de oboseală. Forța femeii de a dăinui ne apare imensă.

Debutase tot cu un rol de țărancă în comedia lirică *Un surîs în plină vară*. Scenariul D.R. Popescu, regia Geo Saizescu (Florina Luican și Sebastian Papaiani)

Modernitatea unui personaj clasic

Ana (Blestemul pămîntului, Blestemul iubirii, 1980, r. Mircea Mureșan, interpretează **Ioana Crăciunescu).**

Urîtica Ana devine nevasta lui Ion al Glanetașului nu pentru că flăcăul ar iubi-o, ci pentru că o știe bogată. Ana reprezintă și în ecranizarea lui Titus Popovici și Mircea Mureșan după „Ion" al lui Rebreanu femeia sensibilă, constrînsă să sufere, fără vina ei, mustrările părinților, trădarea bărbatului.

Sensibilitatea, tragismul continuu, paroxistic ce se instalează printr-un lanț de împrejurări în viața eroinei, au impus actriței un subtil joc modern ce trece cu rafinament de la privirea umilă, descurajată, la speranța amăgitoare, de la deznădejde la bucuria elementară a nașterii în cîmp, în plin soare, la secerat. În interpretarea Ioanei Crăciunescu, Ana apare ca o trestie frîntă în undele învolburate ale unei ape prea repezi. Ea se știe urmărită, hăituită, umilită, disprețuită, de nimeni înțeleasă, trecînd din prim-planul nunții, în marginea vîrtejului vieții, lăsată în umbră, murind încetul cu încetul, prin absența ei din viața celorlalți, înainte de a-și pune ea însăși capăt zilelor.

Demnitatea-o lege

Anastasia (Dulos Anastasia trecea, 1980, r. Alexandru Tatos, interpretează **Anda Onesa).**

Ținuta tragică a personajului din nuvela omonimă de Dumitru Radu Popescu reeditează în peisaj autohton destinul unei Antigone. Învățătoare într-un sat de la Dunăre, în anii ultimului război, ea înfruntă ordinul fasciștilor și vrea să înmormînteze pe unul din partizanii sîrbi împușcați. O lege morală și o lege a pămîntului românesc impun datorii elementare față de mort. Anastasia reprezintă personajul justițiar și totodată personajul prin a cărui atitudine, conștiințele tumefiate, anulate de frică, sînt interpelate în numele omeniei. Anda Onesa joacă personajul Anastasiei cu simplitatea netrucată a unei adolescente ce se maturizează în văpaia îngrozitoare a războiului. Capabilă de sacrificiu, ea neliniștește pe cei din jur. Cei mai mulți n-o aprobă din teamă, iar un anumit anturaj al viciului provoacă uciderea fetei. Cineastul și-a construit filmul în jurul eroinei, ca și cum ea singură ar reprezenta reperul moral cardinal. De aici o anumită inflexibilitate în joc, o conduită aridă, intransigentă, o gesticulație parcimonioasă, o siguranță a tonului necesare însă spre a grăbi deznodămîntul tragic.

Cu autenticitate despre o fată din zilele noastre (Anda Onesa în *Septembrie* de Timotei Ursu)

Farmecul unei „haiducițe"

Agata (Trandafirul galben — 1982; **Drumul oaselor** —1983, **Misterele Bucureștilor** — 1983; r. Doru Năstase, interpretează **Marga Barbu).**

În prelungirea personajului seducător al Aniței, fermecătoarea sprijinătoare a acțiunilor haiducului Șaptecai, Marga Barbu interpretează în cele trei filme un alt rol spectaculos. E de astădată rivala personajului jucat de Florin Piersic. Tandemul Agata-Mărgelatu, respectiv Marga Barbu-Florin Piersic devine, în fapt, coloana vertebrală a filmelor menționate. Personaj romantic, dinamic, cu o imaginație iubitoare de excese și de fantasmagorii, intrigantă, inteligentă, ahtiată după averi, Agata rămîne unul din cele mai pitorești portrete feminine ale cinematografului nostru. Rolurile de compoziție din **Facerea lumii, Ioanide, Un august în flăcări** îi convin Margăi Barbu — tot atît de convingătoare și de expresivă — ca în serialul haiducesc.

Portrete de
Ioan LAZĂR

Cinemateca personală

Dacă la începuturile cinematografiei socialiste eroinelor noastre de film le era rezervat un loc subsidiar în desfășurarea acțiunii, putem lesne observa cum în anii din urmă rolul și ponderea lor au crescut pe măsura importanței pe care și-au dobîndit-o femeile în viața socială a țării. O dată cu acest fenomen s-a înregistrat și diversificarea caracterelor feminine promovate pe ecran. Eroinelor le sînt atribuite sarcini dramaturgice din ce în ce mai complexe, destinul lor real trebuind să răspundă unor solicitări sociale tot mai ample. La această diversificare contribuie din plin tezaurul de talente al minunatelor noastre actrițe înzestrate cu temperamente artistice de mare forță. Ne-am obișnuit să spunem că actorii dau personajelor pe care le întruchipează carne din carnea lor, inteligență din inteligența lor... Vorbind despre actrițele noastre, putem spune că ele dau acestor personaje suflet din sufletul lor. Autoritatea morală a acestor eroine, înălțimea lor de gînd și simțire iau naștere din efortul de creație al unor personalități actoricești de excepție, din capacitatea unor interprete de a plăsmui personaje credibile în situații viabile.

Iată-le doar pe cîteva dintre foarte bunele noastre actrițe față în față cu **personajul** creat. Cîteva din confruntările pe care le prilejuiesc — de ce nu? — vizionările de lucru din cinemateca personală.

Cornel CRISTIAN

Gravitatea misterioasă

Oricine și oricînd o va întreba pe **Leopoldina Bălănuță** ce a determinat-o să se consacre meseriei de actor va obține unul și același răspuns: „așa am vrut eu". Și apoi: „asta credeam eu că pot să fac cel mai bine". Deci întîi pentru că **a vrut,** apoi pentru că **a crezut,** și în fine pentru că în viață trebuie să faci lucrul pe care ești sigur că poți să-l faci cel mai bine. Mi-o amintesc încă de la debutul ei scenic la „Casandra" — o juca pe Hase din „Peer-Gynt". Se anunța încă de pe atunci ca o interpretă sensibilă a unor partituri dominate de o gravitate misterioasă. Se lăsa întotdeauna așteptată într-un teritoriu de expresie absorbit de legendă și mister. S-a întîlnit cu cinematograful în 1963, dar adevăratul ei debut în lumea umbrelor mișcătoare s-a produs în 1971 cînd Mircea Veroiu a chemat-o la întîlnirea cu Fefeleaga lui Agârbiceanu — chintesență de umanitate aspră, durere și amărăciune filtrată prin forță și credință; un clocot lăuntric stăpînit printr-un gest de o limpezime clasică. Tot alături de Veroiu s-a îndreptat spre Mara lui Slavici — cred că este convinsă că eroinele sale nu se pot afla decît acolo unde forțele adverse sunt încrîncenate pe viață și pe moarte. Destinul personajelor sale este lupta, lupta dramatică pentru a supraviețui unor rînduieli grele pe care istoria le-a clasat, lupta cu imposibilul dar și lupta cu sine. Tot din rîndul acestor aprige eroine de sorginte ardelenească se alege și Bătrîna din **Semnul șarpelui** — expresie dramatică a unei umanități care se salvează la confluența dintre două epoci istorice. Tripticul lui Veroiu o situează pe Leopoldina Bălănuță în rîndul marilor actrițe creatoare de personaje. Personajul ei își trage rădăcinile dintr-o lume oprimată, în care femeia este fatal sortită supunerii și umilinței, unui destin implacabil menit să o conducă la o abdicare lentă pînă în ziua în care viața îi devastează sufletul și o face să urle de durere. La căldura unor gingășii, a unei duioșii și dăruiri necondiționate crește pe tăcute, pe nesimțite, floarea demnității ei ca ființă, forța și înverșunarea pe care numai durerea și suferința le pot da. De aceea pentru Alexa Visarion ea întrupează — în **Înghițitorul de săbii** sau **Năpasta** — un personaj simbolic, proiectat în mit, fie că bîntuie angoasele lui Gherlaș, artistul pe care o societate oprimantă îl condamnă la pieire, fie că este o femeie cu un prunc, ca o speranță într-un univers tragic Leopoldina Bălănuță: această mare doamnă a filmului românesc!

Noblețea unui chip, noblețea unui personaj (Anca din *Duminică la ora 6* de Lucian Pintilie, interpretată de Irina Petrescu)

Succesul unui personaj romantic

Constant preocupată de destinul actorilor noștri și de șansa ce le este oferită de a nu rata întîlnirea cu personajele-cheie ale carierei lor, colega noastră de breaslă Magda Mihăilescu saluta cu ani în urma apariția Anței din serialul **Haiducilor** ca „unul din personajele feminine cele mai populare ale filmului nostru". Deși debutase pe ecran în 1953, **Marga Barbu** avea să se impună publicului abia cu această eroină plăsmuită de Eugen Barbu pentru serialul ce i-a adus atîta succes.

Temperament dramatic, înzestrat cu disponibilități pentru roluri de compoziție (cine poate uita portretul în culori acide realizat de Marga Barbu în **Bietul Ioanide,** cine nu și-o mai amintește pe doamna Valsamaki-Farfara descinzînd cu orgoliu din panoplia călinesciană?), actrița va reuși să valorifice spontaneitatea, firescul, înclinațiile sale poetice într-un personaj de acțiune menit să o consacre drept una din cele mai populare interprete ale filmului românesc. Interesant de remarcat că rolurile care i-au oferit posibilitatea de a se exprima cît mai complet, de a contura portrete atît de împlinite sub raportul caracterizării psihologice, a aparținut unor filme de aventuri, gen de mare popularitate, dar și de prea strictă acțiune. Iată că o actriță ca Marga Barbu a reușit să pună în valoare fondul uman, poezia unui asemenea gen adresat cu precădere tinerilor, investind sensibilitate, lirism, feminitate, pasiune (dusă uneori pînă la patimă), credință și iubire într-o romantică Anița sau mai tîrziu Agata (în acel se-

Conferind grație unui personaj de acțiune (Marga Barbu în *Haiducii*)

rial început de Doru Năstase cu **Drumul oaselor).** Avîntul și tumultul primului personaj se regăsesc în cel de-al doilea, îmbogățit cu subtilitățile și autoritatea experienței artistice dobîndite. Întîlnirea actriței cu Anița și Agata certifică o tenacitate creatoare de anvergură, consacră tinerețea artistică a unei interprete care înscrie în galeria celor mai reușite personaje de film — să nu uităm nici eroinele din **Facerea lumii** sau **Un August în flăcări** — strălucite interpretări în roluri de compoziție.

Franchețea surprinzătoare

Atunci cînd redacția mi-a solicitat să schițez portretele unor actrițe care au făcut din personajele lor prezențe de prim-plan în filmul românesc, am fost sigur că **Ioana Crăciunescu** trebuie să figureze în această selecție. Întîmplarea face că personajele sale memorabile — ah, hazardul — se numesc toate aproape la fel: Ada în **Ediție specială,** Ana în **Blestemul iubirii,** Ana în **Femeia din Ursa Mare,** Any în **La capătul liniei.** Deși diferite ca structură, personajele în discuție își revendică declarat apartenența la unul și același prototip. Cînd a trebuit însă să-l conturez, să-l **identific** în scris, am resimțit o anume dificultate. Nici una dintre senzațiile care mă frecventau — o stare „specială" a personajului, un anume mister, o franchețe ieșită din comun, o comunicabilitate deosebită, o feminitate subtilă — nu reușeau să definească prototipul („Mie nu mi se pare deloc că sînt „o specială", mi se pare că sînt un om normal" declara actrița). Și atunci ce anume impune în personajele create de ea? Poate actele manifeste ale unui — să zicem — nonconformism, și atitudine tradusă în limbaj filmic printr-un complex de fapte și stări de mare autenticitate. Chelnărița din **La capătul liniei** știe atît de bine să fie o „oarecare". Oarecare, dar cu cele mai firești gesturi din lume își introduce „clientul inimii" în mediul său intim, în universul său sufletesc deloc ferit — ne-o comunică ritos — de tot felul de mizerii cotidiene. Și Ana lui Rebreanu și Mircea Mureșan și Any din filmul lui Dinu Tănase au o anume nebunie, nebunia credinței într-un ideal secret pe care eroina ține să nu-l numească, dar căruia îi rămîne credincioasă pînă la istovire. Nici un gest grandilocvent, nici o afirmație de paradă, totul în limitele firescului și cotidianului, pentru că tot ce gîndește și simte personajul se consumă într-un cadru natural. Artificiul și „făcutul" nu pot fi întîlnite în compozițiile actriței (nici măcar la un personaj de culoare cum ar fi pianista din **Artista, dolarii și ardelenii).** Dar relieful expresiei se realizează cu prisosință prin etalarea unor mijloace artistice de mare profunzime. Totul se joacă pe o singură carte, cu fiece personaj în parte. De fiecare dată destinul Anei este cel mai important. Care ar fi personajul cel mai potrivit pentru temperamentul actriței? Poate Ioana d'Arc. Nu credeți?

O actriță completă

Ada, Natalia, Laura, Alice, Manuela, Sița, Praxiteea, Pica, Fata cu cojoc, Yvonne, Ana Crijan, Fanny, Cristina, Stela, Diriginta... Femei înzestrate cu temeritate și chibzuință, cu puterea de a iubi dar și tăria de a urî, femei hotărîte să-și urmeze drumul ales dar avînd și tăria de a-l reface atunci cînd destinul îi trimite semne că a greșit — fete încrezătoare, încăpățînate, firi deschise oricăror gesturi de afecțiune și comunicare, dar temperamental aprige și luptătoare în fața nimicniciei și trădării. Acestea sînt personajele de film cărora le-a dat viață Carmen Galin. „Nu cred că am făcut pînă acum un personaj de film deosebit în afară de Fanny" mărturisea nu demult actrița. Așa să fie oare? Numai Fanny din filmul Elisabetei Bostan Saltimbancii, numai lui să-i datorăm faptul că azi putem vorbi despre... personajele întruchipate pe peliculă de Carmen Galin? Ce-ar spune Laura din Ilustrate — cu nevinovăția și încrederea ei încrîncenată într-o iubire nefericită, semn al unei prevestiri tragice, într-un sistem de relații umane în care nu întotdeauna culpa morală este ispășită de cel vinovat? Dar Alice din Mere roșii — prezență tonică, reconfortantă, inteligentă într-o luptă decisivă pentru înlăturarea conformismului social? Or impetuoasa Praxiteea, reporterița din seria ...Bobocilor,

(Continuare în pag. 22)

O cursă non-stop (cadru) a talentelor noastre interpretative

O panoramare asupra personajului feminin în filmul românesc ar fi echivalentă, într-un fel, cu o istorie a cinematografului nostru. Întreprindere oțioasă ca desfășurare, profitabilă prin esențializare. Cum nu toate personajele - fie ele masculine, fie feminine - se rețin, lista se restrînge. Aici, ar fi de discutat cum devin personajele memorabile, al cui este, adică, meritul, dacă scenaristul sau (și) regizorul îl împart cu interpretul, uneori poate că gloria revine întreagă actorului. Un prim criteriu, deci. În cazul ecranizărilor, unde personajul e preluat cu o biografie preexistentă, n-ar rămîne prea multe de spus în privința creației, eventual de discutat, cum s-a făcut, acea preluare în termenii limbajului filmic. Al doilea criteriu, așadar. Restrîngînd mai departe lista, un principiu selectiv fundamental va fi locul central ocupat de un personaj feminin în distribuția filmului. Alt criteriu. Dar să renunțăm la criterii și s-o luăm mai bine cronologic.

Adecvări

Putem considera că personajul feminin se impune în filmul românesc contemporan o dată cu Ana din **Moara cu noroc** (Victor Iliu, 1957). Datele cu care a fost înzestrată de Slavici trec intacte pe ecran, ba chiar potențate de încărcătura dramatică a privirilor și gesturilor mute pe care femeia (Ioana Bulcă), declanșatoare a conflictului, le țese ca pe o rețea-capcană pentru cei doi bărbați. Din aceeași familie de caractere, Mara **(Dincolo de pod** — Mircea Veroiu, 1976), aflată pe o treaptă socială superioară, beneficiază de o structură tipologică mai complexă. Este interesant că, extrasă din universul literar al aceluiași prozator, ca și Anca, ea va împărtăși un destin cinematografic asemănător cu al acesteia, datorită harului artistic al unui regizor pregătit la școala lui Victor Iliu. Mara Leopoldinei Bălănuță are încrîncenarea și setea de înavuțire pietrificate în trăsăturile unui chip dăltuit cu forța de impact a avatarurilor vieții. Din același film, Sida, fata Marei, se încarnează ca o replică de contrapondere, înzestrată cu puritatea luminoasă a inocenței. Ea anunță un tip de personaj apt de a fi preluat într-un cinema predispus la portretizare și, în același timp, o actriță (Maria Ploae) cu o fizionomie și o sensibilitate adecvate acestui cinema. S-a mai edificat, cu acest prilej, o relație începută cu **Fefeleaga** (1973) și continuată cu **Semnul șarpelui** (1982). În-

→

O cursă non-stop (cadru)

tuiția regizorală a lui Mircea Veroiu a apropiat-o, cu îndreptățire, pe Leopoldina Bălănuță, de personajul feminin al prozei ardelene, cel al femeii voluntare, introvertite, cu priviri lungi și gesturi scurte, făptură temeinică în bătaia unui destin aprig. Revenind la fizionomia actriței, predestinată personajelor profunde, meditative, ea este un argument covîrșitor pentru ideea că miza de căpătîi a actorului de film trebuie s-o constituie „masca" lui, și nu aptitudinile interpretative. (Idee străină filmului **Mult mai de preț e iubirea,** 1983 — Dan Marcoci în care Leopoldina Bălănuță e silită să se exhibeze într-un rol cu totul în afara datelor ei, cel al unei femei mărginite, după cum Silvia Ghelan în **Întunericul alb,** 1983 — Andrei Blaier, actriță din aceeași familie tipologică, cu un chip radiind inteligență, este nevoită să materializeze un personaj înrobit obscurantismului). Aceste erori de distribuire pun în discuție conceptul de **adecvare** sau — mai exact — delictul de **neadecvare,** accident, totuși, rar întîlnit în filmele noastre.

Revenind la filiere, să mai remarcăm noua întîlnire a Mariei Ploae cu un personaj din proza ardeleană (Veronica, **Întoarcerea din iad),** 1983 — Nicolae Mărgineanu), de data aceasta mai complex, dotat cu o pătimașă exteriorizare a setei de viață. Între timp, actrița probase aptitudinea de a-și valorifica mlădierea fineței sale senzitive pe liniile unui portret redat cu pregnantă plasticitate: Cecilia din filmul **Luchian,** 1981 — Nicolae Mărgineanu, tipul ideal de personaj feminin — parteneră idilică a eroului — creator măcinat de dilemele existenței.

În aceeași ordine de idei și restabilind, totodată, cronologia, Ana **(Valurile Dunării,** 1960 — Liviu Ciulei, rămîne la stadiul unui asemenea personaj enunțiativ, mediu puțin prielnic refracției doar sub un unghi mic pentru evenimentele și evoluția personajelor din apropiere. Dimpotrivă, un alt rol (Anca), interpretat tot de Irina Petrescu într-un film **(Duminică la ora 6,** 1966 — Lucian Pintilie) din aceeași categorie tematică, propune un personaj nuanțat, în devenire, tragică sesizare a incompatibilității dintre natura sa și epoca pe care o traversează. Tot aici își află locul fata din **Întoarcerea lui Magellan,** 1974 — Cristiana Nicolae, gingașă jertfă a propriei sale alienări într-o vreme de opțiuni vitale. Destinul unui sacrificiu inutil o marchează și pe Anastasia **(Duios Anastasia trecea,** 1980 — Alexandru Tatos dar cu un coeficient de dramatism mai mic, poate din cauza răstălmăcirii în cheie străină a unei scrieri care oferea cu generozitate premisele filmice pînă la urmă nevalorificate.

Trasee contemporane

Dintr-o enumerare de personaje feminine principale, care ar putea începe aici, se remarcă preponderența celor contemporane. Și, exemplificînd, pentru început, cu un personaj pe nedrept uitat (Lia din **Casa neterminată** — Andrei Blaier, 1964), acce-

(Continuare în pag. 23)

și Pica din **Bietul Ioanide,** și Fata cu cojoc din **Ora zero,** și... N-ar fi nedreptățite toate aceste eroine care și-au cîștigat dreptul la existență printr-o prestație actoricească de mare autenticitate și expresivitate? Un critic sesiza în jocul actriței „o credință în puterea bunelor sentimente". Iubirea ca putere regeneratoare, iubirea ca forță morală. Incitată parcă de adversitatea mediului, Ana știe de ce îl iubește pe „hoțul" de Mihai, intuiția ei funcționează cu precizie. Și iat-o pe această Fanny, „personaj de film deosebit", ba chiar „singurul". De ce oare? Poate pentru că actrița a întîlnit pe parcursul unuia și aceluiași personaj tot ce a iubit și apreciat la celelalte: gustul riscului, tăria de caracter, credința în iubire, teama de aventură disimulată în temeritate, un pronunțat instinct al tragicului, voință și generozitate, dăruire și putința de a îndura cu demnitate privațiunile pe care i le rezervă viața, lupta, îndîrjirea, speranța, duioșia, inteligența ironiei. Adică Fanny. Și posibilitatea unei interpretări complete: muzică, dans, dramă.

Eroina ei: femeia bărbată

Regizorii se obișnuiseră să o solicite pe **Dorina Lazăr** doar pentru așa-numitele rolișoare „de culoare", personaje de atmosferă în care autenticul de expresie era cînd și cînd potențat de accente comice. O cîrciumăreasă în **Păcală,** Floarea în **Mastodontul,** Savetă în **Ultima noapte a singurătății** și **Drumuri în cumpănă,** pînă într-o zi cînd doi documentariști, unul din generația tînără aflat în pragul debutului în filmul de ficțiune și celălalt cu vechi state de servicii pe platourile de filmare (l-am numit pe Virgil Calotescu) au intuit forța de șoc a talentului actriței îndrumînd-o către o zonă de expresie în care dramatismul se convertește în grotesc („Cred în categoria estetică numită **grotesc** și în șansa ei în artă" mărturisea undeva actrița). Au existat apoi trei regizori care au optat pentru ea („Stai ca la bal și aștepți să fii invitată. Ce păcat că nu există și aici dame-n vals!") oferindu-i fiecare, separat, prin anii 1981—1982 șansa unor creații definitorii. Regizorii s-au numit Lucian Bratu, Mircea Veroiu, Alexa Visarion, iar filmele **Angela merge mai departe, Semnul șarpelui, Năpasta.** Personajele: Angela, Beji, Anca. Trei roluri diferite, același caracter: femeia înfruntîndu-și curajos destinul. Un destin de cele mai multe ori potrivnic. Femeia îndrăgostită, femeia iubită, femeia dorită, femeia umilită, femeia pătimașă, femeia-femeie. Sau poate femeia-bărbată? Dîrzenie, voință, capacitate de luptă, încrîncenare, durere mocnită — asta înseamnă femeie-bărbată? Sau poate este o prejudecată? „Eu a trebuit să mă descurc de mică, singură, cunosc prețul lucrurilor și al vieții, și nu suport să văd cum se transformă fleacurile în catastrofe. Nici cînd în meseria mea lucrurile nu mergeau bine, n-am făcut o dramă din asta. Nu m-am pus pe plîns. Am așteptat. Și n-a fost degeaba." Această confesiune autobiografică aparține actriței sau personajului creat de ea? Căci văzînd-o cu cîtă credință se aruncă femeia aceasta în luptă fără a precupeți nimic, fie că se luptă pentru dragoste sau pentru dreptate, că o cheamă Angela sau Anca, fie că trăiește în zilele noastre sau în epoci mai îndepărtate, nu se poate să nu te întrebi de unde își trage forța ei, tăria, rezistența, capacitatea de a îndura. A ști să aștepți, a cunoaște prețul... „Chiar ești o femeie-bărbată, Dorina Lazăr?" o întreabă reporterul. „Sînt. N-am cum să nu fiu".

Anvergura unei mari comediene

Neveste aprige, cicălitoare, scandalagioaice, lacome de bani: nevasta lui Costache Antoniu ori a lui Giugaru, a lui Ciobotărașu ori a lui Dem. Rădulescu, menajeră, portăreasă, moașă, văduvă fatală — cam acesta era bilanțul pe care și-l întocmise **Draga Olteanu-Matei** în 1972, după 12 ani de carieră cinematografică, „uitîndu-se înapoi cu...". Ironie — am spune noi. Căci constata cu tristețe că fusese mai totdeauna vioara doua sau a treia. În efortul lor de a pro-

Pătimașe, în lupta cu destinul, eroinele Dorinei Lazăr sînt cu adevărat caractere (în *Semnul Șarpelui* de Mircea Veroiu, alături de Costel Constantin)

Cu vervă, despre o eroină contemporană (Draga Olteanu-Matei în rolul Varvarei din *Iarna bobocilor*, alături de Monica Ghiuță)

mova un realism cinematografic de substanță, cineaștii noștri s-au lăsat seduși de autenticul actriței, de firescul ei spontan, de umorul sănătos, vital al interpretării sale, distribuind-o cu predilecție în roluri de atmosferă, de ambianță, menite să genereze o *stare* de naturalețe realistă. O dată cu trecerea anilor însă, regizorii au intuit anvergura de mare comediană a actriței, verva ei tulburătoare, capacitatea de a-și conduce creațiile cu mînă sigură pînă la limita unde comedia întîlnește pamfletul. Personajele sale ajung în planul I — pe care atunci cînd regizorii nu i-l conferă, actrița și-l cucerește prin forța interpretării — și capătă treptat o biografie cît mai cuprinzătoare, o identitate artistică mai bine conturată. Una din scenele antologice ale cinematografului românesc o reține pe Draga Olteanu-Matei într-un „duel" artistic alături de Gheorghe Dinică în **Ilustrate cu flori de cîmp,** un duel care atinge înalte cote de comic grotesc. Nașa Dragăi Olteanu devine aici personaj caragialesc într-o dezlănțuire sublimă de mitocănie și agresivitate morală. Cîteva crochiuri de aceeași factură mai realizează interpreta în **Serenadă pentru etajul XII** și în **Acțiunea Autobuzul.** Revanșa actriței vine însă o dată cu întruchiparea Păunei Varlam din **Patima** — personaj de panoplie ivit la granița dintre două lumi. Acest rol, pe de o parte, și cel al Varvarei din seria **Bobocilor** pe de alta, configurează un teritoriu al comediei dar și al dramei, stăpînit cu autoritate de unul dintre cele mai impunătoare temperamente artistice ale ecranului nostru.

o luptă". Iată deci că personajul se naște din conflict. Pentru **Gina Patrichi,** fiecare personaj este o redută care trebuie cucerită. Cucerită de cele mai multe ori — recunoaște actrița — prin supunere. Personajul cere, solicită, impune în cele din urmă. De aceea factura personajelor sale este foarte diferită. De la Roza din **Pădurea spînzuraților** — șansa unui debut cinematografic sub îndrumarea lui Liviu Ciulei i-a fost, se pare, de bun augur — la compozițiile atent elaborate din filmele Malvinei Urșianu **(Trecătoarele iubiri, Liniștea din adîncuri, Pe malul sting al Dunării albastre),** unde distincția și eleganța expresiei sînt cînd și cînd potențate de apariția unor accente subtile de grotesc, pînă la reporteriță din filmul lui Mircea Daneliuc **Proba de microfon** — sumuum de vitalitate profesională, portretul în mișcare al unei femei a zilelor noastre surprinsă în tumultul ei existențial. „Femei, femei adevărate făcute să trăiască tot adevărul vieții", acestea sînt eroinele cărora se încredințează Gina Patrichi.

Aspirînd la șansa de a se aventura cu fiecare nou rol într-o nouă experiență de viață, actrița tinde să surprindă esența definitorie a personajelor sale, oricît de diferite s-ar prezenta ele în exterior. Sau tocmai de aceea. Disimulîndu-și adevărata înfățișare, eroina ei se ascunde departe de privirile celor care o contemplă. Ce distanță caracterologică poate parcurge o actriță de la portretele atît de atent elaborate din filmele Malvinei Urșianu, inspirate din vîltoarea istoriei, pînă la telereporteriță din **Probă de microfon!**

Lupta cu personajul

„...Eu nu plec niciodată de la asemănare, oricît de asemănător ar fi personajul cu mine. Niciodată nu mi s-a întîmplat să fac lucruri pe care le-aș face sau le fac eu. Pornesc întotdeauna de la contestarea personajului și ajung, firesc, să fac în cele din urmă ca el, nu ca mine. Dar asta este

O mare putere de interiorizare

Destinul artistic al **Margaretei Pogonat** a fost la fel de întortocheat ca și al eroinelor sale. Deși fiică de actriță, nu visează să joace pe o scenă, ci să devină medic chirurg. Practică diferite meserii: secretară de școală,

(Continuare îm pag. 24)

O cursă non-stop (cadru)

(Urmare din pag. 22)

dem la o concluzie evidentă: eroinele contemporane au beneficiat de transfigurările aproape desăvîrșite ale celor mai hăruite actrițe, care au reușit să păstreze pe ecran doar instrumentarul strict necesar din bogăția lor de mijloace interpretative utilizate în teatru. De aceea este pe nedrept uitată Lia, deși era un personaj liniar propus cu **stîngăcie de scenariu, dar care** afirma brusc și categoric o mare viitoare actriță: Valeria Seciu. Se întîmplase un lucru inerent la întîlnirea dintre o interpretă cu un talent puternic și o eroină cu existență artificială: personalitatea celei dintîi potențase personajul cu o viabilitate credibilă. Acesta ar fi, de altfel, cîștigul cu care marile noastre actrițe își investesc personajele și, implicit, filmele: **credibilitatea.** Este foarte important ca, într-un cinema de factură realistă, cum se practică de la Sennett încoace, evoluția epicii și a caracterelor, chiar și într-un film de anticipație, să fie motivată, adică — în definitiv — credibilă. Iar acolo unde nu reușesc cineaștii, pot izbîndi actorii. Firescul și naturalețea le sînt cele dintîi arme. Apoi vine rafinamentul aplicării celor mai fine nuanțe, rezultat din grefarea propriei aptitudini mimetice pe o experiență de viață, căreia, în timp, i se adaugă treptat experiența profesională. Cam așa ar putea fi trasat portretul colectiv al actrițelor care vor fi numite în continuare și grație cărora se poate vorbi de personaje feminine importante în filmul nostru. Dacă Anda din **Meandre** (Mircea Săucan, 1967) se supunea în primul rînd viziunii severe, autentic filmice, a regizorului asupra personajului, în schimb Monica **(Drum în penumbră** — Lucian Bratu, 1972) și Maria **(Orașul văzut de sus** — Lucian Bratu, 1975), datorate aceleiași Margareta Pogonat, s-au aflat necondiționat în stăpînirea inter-

→

Un portret în aqua forte (Gina Patrichi în *Pe malul sting al Dunării albastre* de Malvina Urșianu)

O cursă non-stop (cadru)

pretei lor, oricît de tare ne-ar fi impresionat biografiile pitoreşti, bogate în detalii de viaţă, ale celor două femei, altfel radical deosebite. Două asemenea personaje puternice se mai impun dintre eroinele contemporane: Angela (Dorina Lazăr în **Angela merge mai departe** — Lucian Bratu, 1982) şi Mării (Florina Cercel în **Femeia din Ursa Mare** — Adrian Petringenaru, 1982). Amîndouă — caractere ferme, umanizate de voinţa şi vitalitatea care le conduc traiectoriile datorate mai degrabă unor elemente exterioare decît propriilor decizii. Amîndouă — victime ale unor experienţe sentimentale specifice sufletului feminin solitar (solitare, deşi Angela e cufundată permanent în forfota mulţimii, iar Mării e integrată unei colectivităţi masculine).

În rest, galeria personajelor feminine din zilele noastre se alcătuieşte, în mod mai complex, din tinere abia descifrînd înţelesurile contactului cu viaţa. Personajul Maria din **Cursa** (Mircea Daneliuc, 1975) a intrat în competiţie dramaturgică de pe poziţii inegale cu cei doi parteneri şi a ieşit învingătoare, căci îşi încredinţase sumara biografie unei tinere actriţe care avea să devină unul dintre cele mai importante cîştiguri ale interpretării feminine în filmul românesc: Tora Vasilescu. Peste ani, formula „trei oameni la drum" a fost reluată în alţi termeni, mai dramatici, însă Any din **La capătul liniei,** 1983 — Dinu Tănase, a rămas în umbra companionilor ei, afirmaţie valabilă şi pentru cea care a întruchipat-o Ioana Crăciunescu. Anişoara **(Septembrie,** 1978 — Timotei Ursu) a lăsat în memoria cinefilului imaginea unei fete vulnerabile, frîntă de propria sa indecizie, o imagine din care s-a imprimat pregnant chipul de uimiri al Andei Onesa. Pentru Thea **(Hyperion,** 1975 — Mircea Veroiu), fantezia şi visul constituie un refugiu, iar ochii Adelei Mărculescu au fost suficienţi pentru a deschide o fereastră spre sensibilitatea eroinei. O surpriză plăcută a venit şi dintr-o direcţie neaşteptată, de-acolo unde clişeul nu ar fi pretins o supralicitare a investiţiei interpretative: e drept că **Ecaterina Teodoroiu** şi-a datorat viabilitatea aproape exclusiv Stelei Furcovici. E păcat că autenticitatea Inei din **Cine mă strigă?** datorată firescului lucid cu care Marioara Sterian simte şi ştie să se transpună în orice personaj, n-a fost reluată la alte personaje încredinţate acestei talentate actriţe.

Probe şi performanţe

Performanţa asimilabilă cu o experienţă de ciné-vérité din **Proba de microfon** (1980 — Mircea Daneliuc) aproape confunda personaj şi actriţa (Ana — Tora Vasilescu) şi a devenit un exemplar de fişă umană pentru un cinema ambiţionînd să plonjeze în realitate. La un nivel imediat superior, spre zona realismului magic, **Mireasa din tren** (1980 — Lucian Bratu) adică o fată (Carolina — Aurora Leonte) pentru care viaţa poate fi trăită fără

(Continuare în pag. 25)

(Urmare din pag. 23)

mînuitoare de păpuşi, contabilă, casieră, desenatoare tehnică. În cele din urmă studiază actoria la Institut cu Alexandru Finţi. Debutează în film în 1957 (ţiganca din **Două lozuri** în regia lui Gh. Naghi şi A. Miheleş) dar va reuşi să se impună atenţiei cinefile abia în anii '70, o dată cu crearea partiturilor memorabile din **Meandre** (Mircea Săucan), **Apoi s-a născut legenda** (Andrei Blaier), dar mai ales din filmele lui Lucian Bratu, **Drum în penumbră** şi **Oraşul văzut de sus.** Dă viaţă unor caractere dramatice de mare profunzime şi reverberaţie socială plămădite „într-o zonă înaltă, unde ceea ce numim noi joc actoricesc, cu tot ceea ce presupune el ca trăire, se apropie de inefabilul muzicii". Observaţia penetrantă a unui critic vine să caracterizeze cum nu se poate mai bine arsenalul de mijloace interpretative al actriţei, explicînd, totodată, locul pe care îl deţine în rîndul marilor noastre interprete de film. Discreţia şi sobrietatea mijloacelor sale, interiorizarea şi simţul măsurii învăluie creaţiile sale într-un mister greu descifrabil, comparabil doar cu cel al muzicii, unde mecanismele de creaţie se lasă cel mai puţin analizate. Eroinele care convin cel mai mult personalităţii sale se recrutează din rîndul femeilor obişnuite, mame, soţii sau iubite, greu încercate de viaţă, mai mult învinse decît învingătoare. Femei înzestrate cu o mare căldură omenească, generînd echilibru şi încredere, femei a căror tărie şi rezistenţă morală izvorăsc din suferinţă şi durere. Pregnanţa expresivă a creaţiilor sale se bazează pe o combustie interioară, pe arderi intense. Cine o va uita pe Margareta Pogonat în rolul soţiei lui Caratase din **Actorul şi sălbaticii,** cine o *poate* uita în ipostaza de soţie şi mamă din serialul **Lumini şi umbre?** Care este relaţia secretă dintre Margareta Pogonat şi personajele ei? Sau este unul şi acelaşi personaj?

Actriţa, ca şi muzica, se cere văzută şi ascultată cu sufletul.

Interpreta marilor vibraţii

Înainte de a opta pentru studii de actorie, **Silvia Popovici** visa să urmeze psihologia, pedagogia sau chiar să devină cîntăreaţă. Jucînd într-o echipă de amatori şi urmînd sfatul unor oameni de bine, se consacră studiilor de actorie. Primul examen public — **La mere,** în regia lui Iulian Mihu şi Manole Marcus — e revelaţia unei sensibilităţi lirice de mare profunzime, o expresivitate filmică înzestrată cu distincţie şi fineţe, accesibilă zonelor de mare puritate sufletească. Regizorii o solicită, în continuare, în cîteva partituri stereotipe. Va reuşi să se impună atenţiei cu un rol de compoziţie în care vom regăsi sensibilitatea şi lirismul primei sale apariţii, potenţate însă de o maturitate expresivă, de o forţă dramatică de mare adîncime psihologică — întruchipînd

Cu discreţie, despre un eşec sentimental (Silvia Popovici în *Gioconda fără surîs* de Malvina Urşianu)

personalitatea marei artiste romînce Haricleea Darclée. Foarte exigentă cu sine însăşi, Silvia Popovici abordează fiecare nou rol cu o mare seriozitate profesională, mereu interesată de partituri dense, mereu preocupată de destinul personajelor sale. Întîlnirea sa cu Malvina Urşianu în 1967 **(Gioconda fără surîs)** debutează sub semnul unor credinţe artistice comune. Preocupate, deopotrivă, de destinul complicat al femeii în societatea de ieri sau azi, de rezistenţa ei morală în faţa diferitelor adversităţi, regizoarea şi actriţa dau viaţă unei galerii de personaje complexe, înzestrate cu duioşie şi dăruire, cu credinţă şi putere de sacrificiu, cu tenacitate şi rezistenţă. Gioconda, sau Alexandra din **Serata,** Lena din **Trecătoarele iubiri** sau Ruxandra Doamna din **Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu,** personajele Silviei Popovici conferă faţete deosebite unuia şi aceluiaşi prototip feminin confruntat cu mari drame personale, într-un context istoric de mare acuitate. De aici caracterul volitiv al acestor eroine somate să-şi trăiască cu intensitate dramele. De aici tragismul şi autoritatea morală a demersurilor pe care le întreprind ele. Fie că este vorba de roluri mai întinse — Valeria din filmul lui Andrei Blaier **Trepte spre cer** — sau de portrete precum Henriette Halunga din **Minia** lui Mircea Veroiu — se observă la interpretă o mare capacitate de sinteză a mijloacelor de expresie proprie marilor actriţe de film.

Subtilitate și eleganță

Bănuiesc că întîlnirea **Irinei Petrescu** cu cinematograful s-a desfășurat sub semnul unei revelații reciproce. Căci dacă cunosc amănuntul biografic că prin 1958 o tînără studentă în filologie își părăsea studiile de limbă și literatura franceză pentru a se consacra celei de-a șaptea arte, cred că putem vorbi astăzi cu deplin temei, după 25 de ani de carieră, despre beneficiul pe care l-a furnizat actrița cinematografului românesc. Iar acest beneficiu este, în primul rînd, unul de ordin spiritual. Inteligența și talentul puse în slujba firescului și credibilității, discreția interiorizării, finețea expresiei, autenticul rostirii — adică posibilitatea de a recurge la o gamă nu numai variată dar și largă de subtilități și nuanțe cinematografice. Avînd șansa — căci fără îndoială destinul unui actor se bizuie și pe șansă — să debuteze sub îndrumarea lui Liviu Ciulei (tînăra din **Valurile Dunării**), actrița își va consolida repede reputația în cîteva colaborări fructuoase cu Andrei Blaier (**Diminețile unui băiat cuminte**), Lucian Pintilie (**Duminică la ora șase**), Gheorghe Vitanidis (**Răutăciosul adolescent, Facerea lumii**). Apreciată mult pentru autenticitatea exprimării unor sentimente, pentru forța acestei autenticități, actrița va crea cîteva roluri de compoziție de mare veridicitate. Corina din **Stejar-extremă urgență** se impune printr-o tenacitate psihică realizată cu mijloace interpretative discrete și sensibile. Alte personaje precum Aegida din **Dincolo de pod**, sîrboaica din **Prin cenușa imperiului**, Hermina din **Trei zile și trei nopți**, Dominique din **Acțiunea Autobuzul**, contesa din **Castelul din Carpați** și altele — mărturisesc o concentrare intensă a mijloacelor de expresie. *Portretele* realizate — personaje dintre cele mai diferite ca statut social și uman — îmbină luciditatea cu un anumit mister lăuntric ce conferă un relief artistic aparte personajelor sale. Distincție și eleganță, rafinament intelectual și autenticitatea interiorizării, subtilitate de expresie — iată atu-urile unei actrițe care s-a întîlnit întîmplător cu cinematograful dar îl slujește cu pasiune.

Lumină tare și enigmă

Tulburătoare sînt personajele **Valeriei Seciu.** Eroinele sale iubesc cu durere, trăiesc suferind și se aruncă în vîltoarea vieții suportînd handicapul unei sensibilități ieșite din comun. Invocîndu-l pe Eminescu, D.I. Suchianu îi caracterizează personajul ca fiind de o „delicatețe dureros de dulce". Ecaterina Oproiu ne vorbește de „amestecul de lumină tare și enigmă perpetuă din ochii ei mereu umezi și îngrijorători de adînci". De unde vine secretul succesului acestui personaj, forța cu totul particulară de seducție?

Iat-o pe eroina din filmul lui Tudor Mărăscu **Bună seara, Irina.** Drama unei femei condamnată la așteptare continuă. O dramă de mare tensiune care se consumă în reacții și gesturi tăcute, rezultate din cele mai contradictorii impulsuri lăuntrice. Actrița se simte atrasă întotdeauna de stările

(Continuare în pag. 24)

O cursă non stop (cadru)

(Urmare din pag. 24)

complexe și-a dozat echilibrat stările între joc și luciditate. Pandantul ei din **Stop-cadru la masă,** 1980, a beneficiat atît de o surdină care a atenuat efectele din pitorescul personajului (Nușa), cît și de nuanțele jocului maleabil facilitat de datele native ale interpretei (Anda Călugăreanu). Drama Irinei **(Bună seara, Irina!** 1980 — Tudor Mărăscu), în schimb, era amplificată de propria ei lipsă de obiectivizare și probabil că Valeria Seciu a fost cea mai exactă soluție pentru acest tip de personaj devorat de obsesiile sale. Pe Emilia **(Mult mai de preț e iubirea),** personaj inconsistent și neconvingător, a salvat-o, cît s-a putut, intuiția întotdeauna ireproșabilă a Rodicăi Negrea, căci se poate și așa — unele personaje nu-și merită interpreții; invers, exemplele feminine din filmul românesc sînt mult mai rare. Pînă și o debutantă neprofesionistă (Manuela Boboc) a putut adera pînă la identificare cu personajul (Luminița), cînd acesta i-a oferit o partitură generoasă, pe o gamă variată de stări și trăiri, toate filtrate prin interiorizare discretă **(Fructe de pădure,** 1983 — Alexandru Tatos).

Există și filme care ating performanța de a propune simultan și benefic mai multe personaje feminine, iar riscul asumat de cineaști trebuie apreciat ca atare. Astfel, „cvartetul" din **Ilustrate cu flori de cîmp,** 1975 — Andrei Blaier, a devenit memorabil datorită migalei și grijii pentru detaliu cu care a fost gîndit în evoluția sa și în interdependența componentelor lui. **Nasa** (Draga Olteanu) oscilînd între vulgaritate și bestialitate, **Bătrîna** (Eliza Petrăchescu) redusă la funcția de instrument malefic, Laura (Carmen Galin) victimă a inocenței și necuge-

O creație strălucită în *Drum în penumbră* (Margareta Pogonat în filmul semnat de Lucian Bratu)

În labirintul unor sentimente contradictorii (Valeria Seciu în *Vreau să știu de ce am iarăși* de Nicu Stan, alături de Ovidiu Iuliu Moldovan)

O cursă non-stop (cadru)

tării sale, Irina (Elena Albu) martoră neputincioasă, sfîrșind dintr-un exces al sentimentului de culpabilitate, iar toate cele patru actrițe răspunzînd impecabil tonalității încredințate fiecăreia dintre ele.

Cînd un rol a impus maxima „laconizare" a personajului, asta s-a întîmplat în folosul creșterii expresivității imagistice a acestuia. Așa s-a întîmplat cu Sița (Carmen Galin) din **Tănase Scatiu,** 1976 — Dan Pița și Muta (Valeria Sitaru) din **Năpasta,** 1982 — Alexa Visarion, exemple-limită, în care decisive au fost interiorizarea interpretării, ca și exploatarea plastică a prezențelor fizice ale actrițelor. Dar nu mai puțin filmice au fost roluri ceva mai generoase în replici, ca Parasca **(Semnul șarpelui)** și Nuți **(Imposibila iubire,** 1984 — Constantin Vaeni), ambele încredințate chipului misterios al aceleiași Valeria Sitaru, Ana **(Înainte de tăcere,** 1978 — Alexa Visarion) și Lidia **(Escapada,** 1983 — Cornel Diaconu), care au luat înfățișarea Valeriei Seciu în deplină maturitate artistică, Oltea **(Țapinarii,** 1983 — Ioan Cărmăzan) și Dana (**Sfîrșitul nopții,** 1983 — Mircea Veroiu), două ipostaze diferite — și fiecare de o pregnantă adecvare — ale noii promisiuni cinematografice numite Mariana Buruiană. Am pătruns, însă, în zona personajelor secundare, mult mai vastă și de interes special pentru un eventual alt articol analitic. Păstrîndu-ne în perimetrul intențiilor propuse, să conchidem că, în filmul românesc, personajul feminin, de cîte ori a prins viață, nu a avut complexe față de cel masculin. Dacă a rămas cuiva dator, atunci a rămas actriței de cinema, spre care filmul nostru trebuie să vină cît mai des, cu încredere.

Sergiu SELIAN

Firescul se învață? Desigur! (Tora Vasilescu în *Cursa* de **Mircea Daneliuc**)

(Urmare din pag. 25)

conflictuale, conducîndu-și cu mînă sigură personajul prin labirintul unor dorințe și îndemnuri ce se opun unele altora. Acolo, în adîncul sufletului, dramele omului sînt resimțite cu tragism. Fiecare dramă închide în ea mărirea și decăderea lumii. Totul pe o singură carte. Ori tot, ori nimic. Altfel nu merită să trăiești. „Nu poți fi artist dacă nu ești și un om". Angajament total și necondiționat. Nimic din ceea ce îi aparține ca actriță nu poate să rămînă în afara personajului.

V-o amintiți pe Terenția Rudeanu din **Dragostea și revoluția?** Dar pe Gena din **Vînătoare de vulpi?** sau pe Laura din **Vreau să știu de ce am aripi?** Pe Savista din **Ion** sau pe Ana din **Înainte de tăcere?** Cîtă înfiorare și neliniște poate comunica actrița întruchipînd aceste două personaje aduse pînă în pragul imaterialității! Creațiile ei aparțin deopotrivă pămîntului și abisului, eroinele sale scrutează zone psihologice dintre cele mai delicate și sinuoase, personajul vorbește mult prin tăceri și știe să exprime atît de mult fără ajutorul cuvintelor atunci cînd ar avea atîtea de spus. Femeia care știe să primească în plin loviturile soartei — acesta este prototipul feminin care convine în cea mai mare măsura talentului unei actrițe îmbinînd delicatețea cu tragismul, duioșia cu drama.

Culorile firescului

Care este secretul care a propulsat-o pe **Tora Vasilescu** în prim-planul atenției cinematografice? Firescul, autenticitatea eroinelor sale, recrutate din rîndul așa-numitelor fete fără pretenții, cu orizont limitat dar cu suflet mare. Și în **Cursa** și în **Proba de microfon** eroinele sale vin dintr-o lume a hazardului. Firescul se învață? „Mai ales firescul se învață", ne asigură interpreta. „Firescul este construcție, este reconstituirea firescului observat în viață, trecut prin tine și redat așa încît să pară ca în viață". Șansa actriței a fost să debuteze o dată cu regizorul Mircea Daneliuc, un regizor foarte mult preocupat de naturalețea interpretării. O dată cu Tora Vasilescu pătrunde cu succes în filmul românesc o tipologie socială în general neglijată, întrucît creatorii au manifestat reticență în fața unor fenomene de deriziune morală, ocolind de regulă procesul adeseori complicat și delicat al recuperării acestor personaje. Lipsit de prejudecăți și comodități artistice, Mircea Daneliuc își propune în filmele sale să surprindă cîteva momente de adevăr așa cum pot fi ele găsite în locurile cele mai comune, printre oamenii cei mai „oarecari". Personajele încredințate Torei Vasilescu se află în plină ofensivă pentru autenticitate.

Firescul nu este singurul punct forte al creației actriței. Aplombul expresiei, spontaneitatea, economia de mijloace — toate aceste date au adus-o și în atenția unor alți regizori precum Alexandru Tatos în **Casa dintre cîmpuri,** remarcîndu-se deopotrivă și în partituri de altă factură precum rolul principal din filmul muzical realizat de Bocănet **Gloria nu cîntă,** o plăsmuire de lirism și umor realizată cu mijloace tradiționale. Credibilitatea acestor tipuri este asigurată de punerea în funcțiune a unui întreg arsenal de mijloace expresive dintre cele mai puternice.

Cu aceeași forță, în dramă ca și în comedie

Explodează în scenă ca o bombă. Este o îngemănare de forță și gingășie, acumulează atîta energie în fiecare rol pe care îl construiește încît momentele sale de sublim, atent

Pe cînd și personajul de prim-plan pe care-l merită Mariana Mihuț? (aici în *Fructe de pădure*, scenariul D.R. Popescu, regia Alexandru Tatos)

cumpănite de-a lungul unei partituri, înseamnă atît pentru actriță cît și pentru spectatori o descătușare. O eliberare de forțe ce poate echivala cu un cutremur din care se salvează doar cine poate. Aceasta mi se pare a fi **Mariana Mihuț** pe scenă. Dar pe

Cizelează fiecare rol cu deosebită minuție și cu pasiune: Violeta Andrei

Ridică eroina la prestanța personalității sale: Adela Mărculescu

ecran? Și în cazul ei cinematografia are a-și reproșa că nu i-a ieșit în întîmpinare cu roluri pe măsură. V-o mai amintiți în boțul acela de femeiușcă, toată numai entuziasm și credință, aruncată în vîltoarea evenimentelor cruciale care aveau să schimbe fața țării? Manole Marcus îi acordase Silviei, tînăra utecistă, din **Capcana** pe deplin convinsă de importanța îndatoririlor primite din partea organizației într-un moment de răscruce, șansa unor înfruntări decisive. Creația ei din anii '70 anunța încă de pe atunci personalitatea de excepție a unei actrițe care știa să mînuiască, deopotrivă, mijloacele comicului și cele ale dramaticului. Cinematografia, din păcate, nu i-a valorificat talentul decît sporadic: a putut fi „zărită" pe ecran în **Păcală** sau în westernul lui Dan Pița, **Profetul, aurul și ardelenii,** doar ca tușă de culoare sau, într-o partitură de data aceasta mai întinsă — soția marinarului în **Un echipaj pentru Singapore.** Au existat totuși două tentative de a o situa pe Mariana Mihuț în prim-planul atenției cinefile: în 1979 regizorul Virgil Calotescu intuind dimensiunea dramatico-tragică a actriței o distribuie în rolul Iuliei din **Ultima frontieră a morții:** nevasta unui învățător comunist care sub aparența unei pactizări cu trupele hitleriste îi informează pe luptătorii patrioți asupra planurilor inamicului. Anul trecut Alexandru Tatos ne-a prilejuit o surpriză: un adevărat recital în **Fructe de pădure.** Mariana Mihuț interpreta acolo rolul unei fotografe de nunți (și mirese de ocazie), personaj grotesc și tragic totodată, rătăcind într-o faună morală derizorie dar cu nostalgia unor alte limanuri sufletești. Regizori, faceți ca „bomba" numită Mariana Mihuț să explodeze cît mai des!

Emoție caldă și sinceritate

Rolurile de film ale **Violetei Andrei** au impus o actriță de mare sinceritate, cu o deosebită forță de interiorizare. Personajele ei păstrează, prin timp, un aer de emoție caldă, de vibrație dramatică. Așa era Alexandra din filmul lui Iulian Mihu **Alexandra și infernul:** o femeie rătăcitoare prin iadul războiului și al tranșeelor, în căutarea unei amăgitoare raze de speranță. Așa era Georgeta, din filmul aceluiași regizor, **Felix și Otilia:** o femeie stranie, care apare ca un miraj meteoric în viața eroului, Felix Sima. Așa era soția învățătorului din **Lumina palidă a durerii:** o femeie ca o palidă lumină a durerii. Îndeosebi în filmele lui Iulian Mihu actrița și-a pus foarte bine în valoare frumusețea chipului și frumusețea trăirilor sale interiorizate. Dar registrul interpretativ al actriței s-a dovedit mult mai amplu: de la partitura poetico-nostalgică a Corinei din acel plăcut, „Joc de-a vacanța", imaginat de Timotei Ursu în **Al patrulea stol** pînă la rolul de mare vitalitate al eroinei din comedia muzicală a lui Geo Saizescu, **Eu, tu și Ovidiu** — muzica și dansul devenind elemente de prim ordin în conturarea unor roluri de complexitate interpretativă.

Tot roluri de comedie realizează, cu vervă parodică, și în filmul lui Iulian Mihu, **Comoara,** și în recenta premieră a lui Manole Marcus **Ca-n filme.**

Pe scena Teatrului „Bulandra" am văzut-o cu mai mulți ani în urmă, jucînd în „Soldatul fanfaron" de Plaut... pe urmă, spectaculoasă și strălucitoare în „Tartuffe" de Molière și în „Cabala bigoților" de Mihail Bulgakov... De curînd, în „Labirintul" de Eugen Barbu. Roluri de referință ale unei cariere bogate în împliniri, pe scenă, pe ecran și la televiziune. O actriță de o rară modestie, care a știut întotdeauna să găsească drumul spre personajele ei atît de diverse...

Așadar, cine ești dumneata Violeta Andrei?

„Sînt o actriță care a lucrat ani și ani de zile cu mine însămi, pentru a depăși momentele de dificultate ale rolurilor de pe scenă, de la televiziune, de pe marele ecran. Dacă am izbutit, aceasta o datorez publicului, pe care îl iubesc și îl stimez".

O eleganță clasică

Creațiile scenice ale **Adelei Mărculescu** au impus-o în rîndul actrițelor de prestigiu ale teatrului românesc și cinematograful nu a întîrziat să-i dea atenție. A făcut-o însă cu parcimonie. Prestanța statuară a personajelor sale scenice, eleganța clasică a rostirii sale și-au găsit prea puține echivalențe cinematografice, în primele sale apariții pe ecran din anii '70: un reușit portret al unei tinere ilegaliste — Paula din polițist-ul politic **Ceața** sau Thea din fantezia realizată de Mircea Veroiu după scenariul lui Mihnea Gheorghiu, **Hyperion:** femeia îndrăgostită de o himeră căreia actrița îi imprima o poezie gravă, nostalgică. Nicolae Corjos îi încredințează o partitură dramatică într-o... comedie. Stratagema regizorală mi se pare inspirată.

Personajul Julietei din **Alo, aterizează străbunica** este o mamă a trei copii, nevoită să ducă o luptă dramatică pentru recucerirea propriului său bărbat atras de mirajul unei iubiri „în minijupă". Personajul nu se poate detașa de dramatismul situației, deși bătălia este „coordonată" de o străbunică sosită cu avionul, decisă să cîștige partida cu armele hazului și bunei dispoziții. Din contrastul acestor registre nu are de cîștigat decît morala filmului: acolo unde lamentarea și încrîncenarea nu dau rezultate, hazul, ironia, zîmbetul sînt benefice. Tot o situație de criză conjugală i-a fost dat să interpreteze Adelei Mărculescu în filmul lui Gheorghe Turcu **Cine iubește și lasă.** Din prea multă pasiune pentru îndatoririle ei de ziaristă, Andra Trifan își neglijează soțul. Situația este și aici serioasă, deseori dramatică — fiind influențată și de caracterul unor cazuri limită la a căror rezolvare ziarista este nevoită, profesional și uman, să participe. Actrița găsește posibilitatea de a recurge și la armele hazului agreabil și ironiei subtile atunci cînd personajul o solicită. Caracterul rămîne preponderent dramatic, dar pe fondul tonic al unei bunăvoințe față de comicul reconfortant și inteligența vioaie. Așa ne apare și Diriginta din **Acțiunea Zuzuc** și mama Marianei din **Galax,** și... Așteptăm fericite continuări.

Portrete de
Cornel CRISTIAN

interprete și personaje

Joc secund

Un slalom printre cîteva personaje secundare — cum le numim convenţional — dar care, datorită expresivităţii lor artistice s-au impus cu strălucire atenţiei, creînd portrete antologice — seamănă întrucîtva cu o partidă de schi nautic. Fără a răscoli adîncurile mării, înalţă perdele de stropi strălucitori prin care lumina adevărului lor omenesc ţese culori mirifice din care se recompune întregul. Miracolul existenţei. Femei din viaţă, femei din cărţi, tinere sau vîrstnice, frumoase sau inteligente, frumoase şi inteligente, care fără să semene între ele schiţează portretul unei societăţi vii, concret istorice. Medalioanele acestea alese din filme relativ recente, subiectiv creionate, creează certitudinea existenţei unui ameţitor, uriaş rezervor de talente, de care ar putea profita (uneori o şi face!) filmul românesc. Personalitate, farmec, sensibilitate, forţă, temperament, naturaleţe le stau în putere şi fac puterea lor. Şi a artei noastre cinematografice dispusă — sperăm — să completeze galeria naţională.

Actriţa care vede idei

Cine n-ar dori o bunică „haioasă", în adidaşi, blugi şi tricou sportiv, o bunică de zile mari şi de toate zilele, prieten, tovarăş, camarad, nu cicălitoare, nici iscoditoare, nu tristă ci cu umor tandru, în permanent acord cu sine dar receptivă şi la dezacordurile celorlalţi... O bunică „rara avis", pe cale de apariţie în cîmpul cinematografic, aşa cum o demonstrează filmul lui Nicu Stan, **Vreau să ştiu de ce am aripi.** Fără vîrstă şi totuşi pensionară, bunica este un exemplu de vigoare fizică şi morală. Jocul cu viaţa a fost şi rămîne pentru ea un joc cinstit, fair-play, pe care ar dori să-l continue nepoţelul ei, aflat acum în faţa unor confruntări grave, datorate crizei pe care o străbat părinţii săi. Şi într-un astfel de moment crucial, bunica cu şepcuţa ei de suporter sportiv îşi joacă rolul benefic, cu dezinvoltura unui Sherlock Holmes deznodînd itele (încîlcitele ite ale vieţii unui cuplu), cu multă dibăcie, fără a-şi face simţită prezenţa. Cine ar putea reda mai bine decît *Olga Tudorache* calitatea umană, noblețea acestui personaj original şi cuceritor? Cine ştie mai bine să ascundă în zîmbet infinitele complicaţii ale vieţii? Cine ştie mai bine să mîngîie cu ochiul idei născute din lava vulcanică a dragostei? Cine ştie mai bine să ferece în profunzimea privirii bucuria şi lacrima? Şi cine mai ştie să se joace atît de serios, încît seriosul să devină joacă? Actriţa îşi găseşte aici, în acest film un rost cinematografic nou, un rost egal cu sine. Dar aşteptăm, sîntem datori s-o credem, acel film care să-i exprime plenar forţa extraordinară a talentului ei.

Concertul pe o singură coardă

Distribuire inspirată a marii actriţe în rolul Martei în **O lebădă iarna**. Rol complex, rol dificil, de care depindea echilibrul întregii „Lebede"... Alunecarea uşoară în ridicol, în caricatură. în şablon, putea transforma experienţa dramatică a lui Vasile Mirea într-o banală aventură extraconjugală, justificată doar prin contrast. Inteligenţa actriţei, marea ei cultură de teatru, munca răbdătoare asupra nuanţelor au condus la o creaţie minuţioasă, de bijutier. Marta este internată într-un spital. A fost tînără? A fost frumoasă? Acum este o femeie bolnavă. Dar boala ei nu suportă uşor un diagnostic. Boala ei mai adîncă se numeşte uscare, îngheţare a sensului vital, îndiguirea vieţii proprii şi a vieţii celorlalţi în raţionamente seci, în precepte imuabile, perfect logice şi filozofice, dar moarte. Inundată de flori şi de frazele consolator-stereotipe ale celor ce o vizitează în rezerva aseptică, de spital, soţia tovarăşului director oficiază trist. Oficiază şi în timpul scurtei reveniri acasă. Noi probleme trebuie rezolvate! Cumnatul Tit nu are încă un nivel suficient de ridicat de înţelegere a realităţii noastre. Se îmbată, scrie epigrame neserioase, nepermise la adresa prietenilor familiei, vociferează la Operă... Trebuie lămurit cu răbdare! Hotărît lucru, munca de recuperare a rămînerilor în urmă se cere intensificată! Preocupată de analiza minuţioasă a dialecticii cauzelor şi efectelor, Marta îşi agravează îndepărtarea ei de viaţă. În acest rol, *Gilda Marinescu* are intuiţia unei dedublări a personajului. În timp ce rosteşte tiradele pline de adevăruri incontestabile, ca la carte, în timp ce catalogheză, explică, inventariază, doar ochii ei trădează trăiri reprimate, sensibilităţi jugulate. Ei vorbesc despre o altă Marta. Cea frumoasă, cea tînără. Calzi şi trişti, ochii Gildei, surîsul care-i flutură pe buze sec, protocolar, formal în camera de spital şi surîsul cald, grijuliu, tineresc în ambianţa apărată a casei, dezvăluie lupta dintre cele două Marte. Economia de mijloace de expresie invocă celebra legendă a concertului cîntat pe o singură coardă.

Din păcate, filmul a folosit-o prea puțin (Gilda Marinescu)

Trei tinere actrițe în plină afirmare: Rodica Mureșan, Rodica Negrea, Catrinel Dumitrescu

Cu forță despre slăbiciune

Viața personală a inginerului Cernat, director general al unui important combinat, a devenit infernală. Nici calmul înțelept al bărbatului cu experiență bogată și maturitate, nici cadourile speciale, „din străinătate", nici prezența timorată a fetelor, ajunse în pragul unei adolescențe tulburate, nu reușesc să potolească ura organică, revărsată în cascade fumegînde. Țipetele, forțînd acute indecente, cabotinajul scenelor frizînd penibilul, mascarada, de care, tu, spectator, te simți stingherit în scaunul tău, lipsa de pudoare, inconștiența ireparabilului rimează perfect cu acea veninoasă scrisoare denunțătoare, citită public, în biroul Județenei, la discutarea cazului Cernat. Urmărind-o pe *Rodica Tapalagă* în **Dragostea și revoluția**, am încercat senzația dureroasă a imposibilității, a jenei, a stridenței ce trebuie curmată din rădăcină. Nu mai avem nevoie de argumentări, de flash-backuri, pentru a pactiza cu Cernat, pentru a-i aproba gestul grav: despărțirea unei familii după douăzeci de ani de conviețuire. Jocul actriței convinge, cu riscul de a deveni antipatizată. Și am înțeles că maturitatea talentului poate transforma artistic dulceața în hidoșenie, frumusețea în disgrație. Rodica Tapalagă joacă perfect rolul unui antimodel.

Senzația de vacuum, de inutilitate socială și umană se insinuează și devine obsesie; „a fi" este înlocuit tot mai mult cu „a avea". Soția dorește distrugerea soțului ca martor al involuției ei umane. Rodica Tapalagă a înțeles, nu numai sensurile profunde ale romanului lui Dinu Săraru, dar a intuit și a ales, cu mare profesionalism, mijloacele artistice, din „estetica urîtului", prin care personajul interpretat să-și capete malefiența.

Secretul tinereții

Trei personaje feminine se privesc față-n față. Un unghi nou, o nouă tipologie. Prima apariție, amestec emoționant între disperare și vitalitate. Vă reamintiți scena dansului din filmul Malvinei Urșianu **Pe malul sting al Dunării albastre?** Acel cancan glorios, cu timpul lui îndrăcit, dus la paroxism, aprins din muzica aducerilor aminte. Două foste glorii ale varieteului la ora bilanțului. Stridența veseliei lor, bravadele gratuite, grizarea continuă, totul ascunde frica de a-și privi viața în oglindă, spaima de gol. Secunda vie, fierbinte de odinioară a cerut un preț mult prea mare. Strălucitoare, epatantă, prietena Zazei își joacă cu talent rolul lipsei de griji, a „je m'en fiche"-ului, într-o clipă istorică. Totuși personajul are o anume noblețe. El nu se vinde, ca Zaza unui blazon boieresc, unui papă-lapte și găgăuță și nici pentru „prietenul casei", ofițerul fascist nu are simpatie. Demnitatea ei este autentică. Ca și drama. „Vulturița", coana preoteasă din **Căruța cu mere,** nu-i nici ea femeia grijilor de neprihănire. Dimpotrivă. Sătenii îi știu meteahna și o comentează hîtru, prin poreclă. Chipeșă, agresivă, mereu la pîndă în căutarea „prăzii", ochi cu luciri molatice, de femeie fierbinte și mirări de fetișcană, coana preoteasă nu se va da bătută, cu una cu două... parohia e mare iar părintele are numai grija pă-

→

O ingenuă cu resurse artistice ce se cer descoperite: Mariana Buruiană

Nimic din ce e omenesc nu îi e dificil de redat (Rodica Tapalagă cu Ion Dichiseanu în *Dragostea și revoluția*)

hărelului și a sufletelor păcătoase. Al treilea personaj (antologic), din comedia lui Geo Saizescu **Grăbește-te încet!** este tovarășa de la întreținerea blocului. Înarmată cu mătură, basma, găleată și șlapi, stăpînă a secretelor locative și a micului comerț de scară, amestec de cinste și șmecherie, iute de mînă și bună de gură, tonică, hazoasă... Trei roluri atît de diferite și o singuri actriță: *Stela Popescu*. Frumusețe statornică (nu contenim să ne mirăm și s-o admirăm!), vitalitate explozivă, tonus comic, naturalețe și farmec, talent cu carul, plăcerea fiecărui contact cu publicul, hipnoză colectivă de cea mai înaltă clasă...

Exuberanța unui mare talent

(Stela **Popescu** în *Am o idee*)

Vitalitate și umor

„A venit circul! bă!" „Unde, bă?" „La școală, bă!" „Ce se dă, bă?" „Surpriză, bă!" Circul lui Mezat, cu doi membrii fondatori: el, rupător de lanțuri și hipnotizator de profesie și ea, alias ibovnica, alias medium, alias femeia care spală rufe, alias vraja expusă la vedere, à la circ. Drumuri. Griji. Este „artista" trupei, care vinde și se vinde pentru iluzii necesare, substituente, bătînd cocîlaurile, printre și prin satele și tîrgușoarele sărăcite, întristate de aripa războiului, a secetei. Trup frumos, de felină mare, ochi șireți, zîmbet lunecos, această femeie nomadă își riscă viața, își amăgește tinerețea pentru un „număr de senzație", de o clipă. Ce o reține în cotiga lui Mezat? Frica, plăcerea spectacolului, a aplauzelor, lipsa de apărare, condiția ei de orfană, rătăcită prin lume, dragostea? Și ea visează în ascuns ca și cei doi protagoniști, băieții angajați „pe marea scenă" să împartă, într-o zi, merele domnești ale artei adevărate? Stă, poate, în așteptarea momentului prielnic al seducției. Dar dacă femeia saltimbanc din **Căruța cu mere** a *Florinei Cercel* este, alături de celelalte personaje pozitive, mesagera unor aspirații ce se îndeplinesc și se împlinesc, dincolo de granița filmului, văduva Emma din **Bocet vesel** nutrește ambiții mai pămîntești, care în registrul comic, vor fi realizabile. „Sectanta credincioasă", ce se ocupă cu sîrg și har de banii comunității și de membrii ei, ispititoarea văduvă veselă, plină de vino-ncoa are smerenia păcălitorului și pragmatismul ludic al femeii cu picioarele pe pămînt: zîmbet șiret, mișcări sinuoase și farmece expuse vederii ca din întîmplare. Și o altă fațetă, în registru dramatic: **Femeia din Ursa mare.** Destinul unei țărănci, un personaj trăind cu energie o evoluție spectaculoasă. Un talent robust, o actriță în plină formă. Sensibilitate tonică, frumusețe expresivă, umor.

Un farmec bine controlat

Din reușita frescă a **Misterelor Bucureștilor** de la curtea Bibescului descris cu atîta culoare, nu lipsesc frumusețile feminine ale epocii. Le împrumută înfățișarea și farmecul: Ioana Pavelescu (favorita Bibescului), mister și răsfăț, medalion Yngresc, pometii înalți și negrul părului contrastînd puternic cu albul feței, privire albastră, grație, inteligență; Olga Delia Mateescu (doamna Suțu), frumusețe statuară, clasică, cu frunte înaltă, maiestuos boltită și tăietură orientală a ochilor jucînd cu precizie rolul unei ambițioase care tinteste fără scrupule tronul țării și *Enikö Szilagyi* (sora doamnei Suțu), apariție blondă, seducătoare. Frumusețea sa nu este pur decorativă. Dublată de o bună actorie, calitățile lui Enikö Szilagyi slujesc întotdeauna rolul, valorificînd partitura încredințată de regizor. Arta cucerirli inimii lui Mărgelatu, temutul justițiar, cere o abilitate specială, o crudă șiretenie, un farmec bine controlat, mobilitate psihologică și imaginație, o mînuire virtuoasă a armelor privirii, surîsuri, îmbufnări, amînări, promisiuni. Enikö Szilagyi cîștigă nu numai inima Mărgelatului ci și inimile zecilor de mii de spectatori. Nemiloase, săgețile lui Cupidon sînt mai periculoase decît gloanțele scuipate de țevile pistolului.

Toată perfida stratagemă, alintarea tinerei „momeli" a lui Bachus din comedia recentă, pentru a cuceri un alt „incoruptibil", de data aceasta în haină de piele, cer o dozare controlată, care evită îngroșările, alunecările în deriziune. Registrul comic convine de minune actriței, scena audienței avînd caratul hazului de cea mai bună calitate.

Retrăirea trăirii

„Udați-o bine, bine de tot!"... strigă regizorul, cu disperarea pierderii efectului scontat. O găleată plină ochi, și-n secunda următoare, udă din cap pînă-n picioare, actrița își joacă drama, „interpretează", dîrdîind, de data asta, cu convingere, încît nu se mai știe care-i picătura de apă și care-i lacrima. Rememorați din **Secvențele** lui Tatos reluarea efectului pînă

Un plin al trăirii (Florina Cercel în *Cănuța cu mere*)

la obținerea celei mai verosimile așezări în cadru, a stoarcerii emoției artistice, și veți vedea cîte dificultăți ascunde fiecare timp al platoului, cît de larg trebuie să fie registrul de trăire al unui actor, al unui figurant, al unui cascador, ca să ne poată transmite ceva. Există, firește, în recuzită, lacrimi de glicerină, dar nu și simțăminte de glicerină — vrea să ne spună acest duș rece din filmul lui Alexandru Tatos. *Emiliei Dobrin Besoiu* îi revine delicata misiune de a interpreta „Actrița". Un rol complex în care, la vedere, sub ochiul aparatului de filmat, i se cere o dublă „dedublare": a actriței în raport cu identitatea sa „civilă", apoi a interpretei din film, în raport cu rolul jucat în secvența filmărilor. Virtuozitate care-i reușește minunat.

În acest rol emblematic, actrița dezvăluie, de fapt, unul din conceptele majore ale artei cinematografice: „trăire".

Intensitatea speranței

Și, totuși, există speranța... chiar și atunci cînd drumurile îți așează curmeziș bariere de netrecut, peste ceea ce a fost, peste ceea ce va fi, cînd iubirea pare a fi devenit „imposibilă". Omul își reașează în ramă fotografiile: primul țăruș, primul combinat, primii prieteni, prima dragoste, prima familie, primul act de mare eroism, și... accidentul, mutilarea fizică, crîncena bătălie pe viață și pe moarte, cu tine însuți, cu ceea ce ai fost, cu neîncrederea de a o porni din nou la drum. Și totuși viața poate reîncepe cu alte rosturi, pentru că din ceea ce ai sădit la început, ceva a prins, a înmugurit. Doi oameni, un bărbat și o femeie, se întîlnesc, se reîntîlnesc. „Dacă dragoste nu e, nimic nu e", concluzie memorabilă a „Celui mai iubit dintre pămînteni" devine în filmul lui Constantin Vaeni „dacă speranță nu e, nimic nu e!". O cheamă Nuți pe fata pe care Calin Surupăceanu o întîlnește în casa inginerului Dan. Biografie sumară, din două secvențe, o fată ca oricare alta, cu ochi mari, cuminți, limpezi, bucuroși, o fată care a crezut deplin în adevărul unei clipe unice de dragoste. Maturitatea simțămintelor ei și ivirea copilului. Chinuitoarea așteptare și mereu renăscuta speranță. Bucuria încrederii și împlinirea ei. Ochii *Valeriei Sitaru* ne privesc cu seriozitatea sincerității, cu intensitatea credinței că: „Dacă dragoste nu e, nici speranță nu e".

Un debut exploziv

Priviți-o pe *Ana Ciontea* în **Întoarcerea din iad,** filmul ei de debut! Fata bogată, vînată cu sînge rece de negurosul jandarm Dumitru, aduce în cadru un puternic parfum. Vîrsta fecioriei: bucuria scaldei, răcorindu-i fierbințeala trupului străbătut de seve primăvăratice, curiozitatea obraznică a înfruntării necunoscutului, a pericolului, palpitul,... apoi trecerea grăbită la vîrsta femeii-mirese, cu pîndele geloziei ivite din prima oră a nunții sale, cînd apărîndu-și cu privirile-săbii proaspăta cucerire, cînd pradă fără apărare vitalității bărbatului... apoi femeia cu omul dus la război, maturizată de dor și de lupta cu rivala, așteptînd aceleași scrisori, cotropite de aceleași întrebări despre soarta celui plecat, împăcate în aceeași dragoste. Smulgîndu-se din spaime, din nălucirile răului, Caterina este semnul triumfului vieții ce re-

Același farmec pe scenă ca și pe ecran: Ioana Pavelescu

Actrița ca personaj (Emilia Dobrin-Besoiu în *Secvențe* de Al. Tatos)

O frumusețe nu numai decorativă (Enikő Szilagyi alături de Costel Constantin)

naște, o dată cu primăvara. Hîrjoana cu tînărul argat, la strînsul căpiței este imnul închinat puterii regeneratoare a tinereții, cu mirosuri de fîn proaspăt cosit, în straie albe, curate. Stihiile tenebroase au dispărut din sufletul femeii, exuberanța, rîsul provocator, zburdălnicia maturizată îi iau locul. Vraja s-a desfăcut. Îi urmează o alta. A vieții. Ana Ciontea explodează în peisajul filmului românesc ca un talent viguros. Actriță de mare sensibilitate dar și de puternic temperament, ea contopește cu fragilitatea cu forța. Spontaneitatea, plăcerea pătimașă de joc.

Farmecul discret al tăcerilor (Valeria Sitaru)

Talentul nu așteaptă ca anii să-l măsoare (Ana Ciontea)

străveche a țapinarilor, dar și tensionează, căci, ea poate însemna totodată ispită și gîlceavă. Scena dansului pacifică o lume. O fată fragilă, cuminte, ochi albastri, melancolici, limpezi, ce privesc cînd lunecos, cînd echivoc de sub ciuful blond, bretonat, ovalul plăcut al feței, aerul cîrn adolescentin, farmecul și sensibilitatea gesturilor rotunde, vag răsfățate, cu aură copilăroasă, grațios explicative, terminate molatec, la jumătate de drum, într-un semn de întrebare, de aprobare. *Mariana Buruiană*, o „ingenuă cu resurse mari ce se cer descoperite.

Certitudinea vocației

Un nou eveniment... în firmamentul împodobit de talentele actrițelor noastre: interpreta Lișcăi — volbură de ape, foc împătimit, vînt, explozie de lumină. Fata care vorbește limba florilor, a ierbii este orfana luată de suflet avînd o mamă uriașă: natura. Lișca, tînăra soție, monument de credință față de bărbatul plecat în război, pe care-l tot așteaptă. Lișca, temerara care înfruntă iadul frontului pentru a-și găsi bărbatul, Lișca își pierde mințile. Perfectă sincronizare dintre stările eroinei și culorile, unghiurile, armoniile și dezarmoniile figurii *Ecaterinei Nazare!* Frumusețe sălbatică, ciudată, pietroasă, pîrguită, cu pometii colorați de sîngele tînăr, Lișca-Nazare stîrnește de la prima vedere. Simpla ei prezență se opune energic lumii aristocrate, înmănușate, clorotice și tînjitoare. Hulită, dușmănită, agresată, femeia se închide în sine. Cu sufletul alb ca florile de cireș, dar cu mințile rătăcite, actrița imprimă scenelor de nebunie un autentic dramatism. Forța de concentrare, expresivitatea chipului Ecaterinei Nazare, temperamentul și percutanța atitudinilor conferă acestui debut marca unei certitudini: vocația tinerei actrițe pentru film.

Țîșnind cu forță în prima linie a tinerelor certitudini: Ecaterina Nazare

Misterul feminității

Schiță de personaj pe cît de interesant, pe atît de complex, deși e doar o apariție. Dar o apariție învăluită în parfum (cum răzbate parfumul unei femei pe peliculă, mult după seara premierei!), o femeie ce respiră eleganță și autoritate. Eleganța distinsă și imperceptibil surîzătoare a femeii moderne, active, cu autoritatea nu a unei funcții (se sugerează a fi profesoară), ci a unui om care luptă pentru binele cartierului și știe să se apropie de oameni. Dincolo de catifeaua inflexiunilor vocii, armonizată rafinat cu machiajul discret și frumusețea coafurii, cu ochelarii cu rame mari, moderne (de soare de vedere, de cochetărie?), dincolo de siguranța mlădie a mersului, dincolo de eleganța cu care conduce mașina (rimînd cu muzica franțuzească) rămîne acea dîră de mister feminin învăluitor, de model de demnitate. Nu degeaba, Anca, fetița băiețioasă și cu probleme din filmul Cristianei Nicolae, **De dragul tău, Anca,** îi smulge portretul de pe vitrina unui magazin (este canditată a Frontului Democrației și Unității Socialiste) din dorința de a o avea acasă, a o studia în liniște pe această prietenă înțelegătoare. **Manuela Nace** interpretează acest personaj enigmatic, cu naturalețea cu care ne confundăm uneori cu modelele pozitive îndrăgite. Un personaj cu care am dori să ne mai întîlnim în filmul românesc de actualitate.

Portrete de
Mădălina STĂNESCU

Ingenuitate, poezie

În viața aspră, rînduită după legea patriarhală a ortacilor tăietori de lemne răsare semnul tulburător al dragostei, semnul noii venite, a iubirii cu esențe tari de brad și garofițe de munte. Intrusa scotocește cotloanele cu priviri de copil fascinat, descoperă, pe rînd, baraca, lumea ascetă a țapinarilor, universul închis în sine al fiecărui chip. Scena de dragoste, simplă, decantată de efecte amețitoare, de o curățenie sublimă semnifică intrarea ei într-o nouă lume. Mintea și sufletul s-au curățat încet-încet de istoriile mai vechi și tulburi ale unui internat, ochii s-au primenit, recăpătîndu-și strălucirea, mersul — siguranța, obrajii — prospețimea. Prezența fetei încălzește, împlinește comunitatea

Așteptăm cu încredere, eroina contemporană

Anii '50. Femeia nu se prea vedea pe ecran. Excepțiile — ecranizarea piesei **Citadela sfărîmată** cu o savantă, Dinescu, pe care din păcate nu Lucia Sturdza Bulandra a interpretat-o în film, ori o femeie-savant de forța Irinei Răchițeanu Șirianu în **Viața învinge,** confirmă regula. Locul lor de predilecție — gospodăria — să-i pregătească hainele de primeneală lui Ilie Barbu, cînd pleca „să se desfășoare" sau, alături de tovarășii de muncă aflați în avanposturile luptei cu intemperiile, cu forțele naturii.

Cel mai adesea cam frivole, neînțelegînd spiritul de sacrificiu al partenerului de viață sau poate sabotîndu-l în lupta împotriva dușmanului orînduirii noastre noi **(Alarmă în munți).** Spre sfîrșitul perioadei devine șagalnică, punînd la punct cu haz bîlbîielile sentimentale sau profesionale ale „băieților veseli" **(Alo, ați greșit numărul!).**

După această apariție timidă a dragostei ca motivație a acțiunii, urmează o avalanșă (nu chiar, dar aproape) de ilustrate de vacanță la mare sau la 0 grade, în decor alpin.

Am intrat în **anii '60.** Ecranul le descoperise pe Irina Petrescu, Ilinca Tomoroveanu, Valeria Seciu, dar roluri de prim-plan în filme de actualitate jucau diverse fete fermecătoare, adesea studente la facultăți aflate pe meridiane depărtate de arta teatrală și cinematografică. Dacă fetele cîntau, schiau, dansau, se hîrjoneau prin parcuri — soarta femeilor a fost întotdeauna mai grea. Ea pleacă pe șantier să fie alături de El care construiește și se zbate, îndură asprimile vieții. Și ce rol tulburător a creat o actriță de talia Silviei Popovici, avîndu-l ca partener pe Ilarion Ciobanu în **Omul de lîngă tine**, sau Irina Petrescu — doctorița ce pleacă în Deltă dar nu ca turistă și nu în sezon, descoperind că și acolo oamenii au nevoie de medici **(Poveste sentimentală).**

Integrarea în social a personajului feminin — un semn bun. Dar și aici s-a ajuns destul de repede, la clișee. Fata care n-a reușit la facultate și intră în producție, fata pe care organizația de tineret, brigada artistică și mesterul bătrîn o ajută să depășească hopurile începutului, eventual să se pregătească pentru seral sau facultatea fără frecvență.

Primele simptome de racordare la firesc, la complexitate psihologică ne vin spre sfîrșitul perioadei șase și începutul anilor '70. Ce senzație a făcut o scenă din filmul lui Lucian Bratu **Drum în penumbră** în care eroina interpretată de Margareta Pogonat călătorea pe scara troleibuzului! O oază de autenticitate filmul lui Blaier: **Ilustrate cu flori de cîmp** — tipologii nuanțate, interpretări feminine memorabile, îndeosebi Draga Olteanu-Matei și Carmen Galin. O insulă de profunzime psihologică filmul Malvinei Urșianu, **Trecătoarele iubiri.** La ea personajele feminine sînt intelectuale, au limbajul elevat, prin structura lor lăuntrică, prin modul de a trăi natura, cultura, viața însăși. Gina Patrichi — nume de referință al artei noastre interpretative ne dăruiește o nouă mostră de profesionalitate creînd prin reportera de televiziune, un personaj cap de serie în filmul lui Mircea Daneliuc, **Proba de microfon.**

Iată că am intrat pe nesimțite în anii '80. În același film, **Proba de microfon** și mai înainte, în **Cursa,** se impunea o actriță de forță: Tora Vasilescu în roluri de fete oarecare, cam încurcă-lume, cam zăpăcită, dar cît har are această actriță să recreeze viața în fiecare nuanță. Sigur că au apărut și în acești ani filme care cochetează cu realitatea — motorul acțiunii a fost o dată un loz cîștigător, altă dată un buletin de capitală. Am mai văzut cîte o secretară care aleargă să prindă condica pe tocuri de 12 cm (nimic neobișnuit dacă acțiunea nu s-ar fi petrecut pe un șantier printre pietroaie și podețe metalice). Am mai văzut destule neveste (roluri de plan secundar) spălînd cămăși și făcînd clătite în timp ce El, eroul, era la o ședință importantă sau lupta cu o avarie. O să ziceți — poate — dar cine, în definitiv să spele cămășile bărbaților. Da, ele, desigur, care vin de la sute de kilometri și pleacă, pentru că nu se îndură să renunțe la buclucașul buletin de parcă șantierele ar fi niște republici ale bărbaților în care femeile nu sînt admise decît în posturi și postùri adiacente. Mă întreb dacă în prospectiile lor cineaștii se opresc în biroul inginerului șef și, desigur, nu observă decît prezențele feminine din personalul cantinei (eventual al grădiniței).

Descoperită și redescoperită de filmele noastre — cam sporadic, ce-i drept — femeia acestor ani își așteaptă marele portret cinematografic

Revirimentul, oricum se simte și el vine, fie din partea regizorilor de genul feminin: **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu** de Malvina Urșianu, a scenaristelor ziariste — Eva Sîrbu, **Angela merge mai departe,** Sanda Faur — **Cine iubește și lasă,** a scriitorilor de marcă atașați artei a șaptea: D.R. Popescu — **Mireasa din tren, Fructe de pădure,** a unor actrițe cu bogate resurse interpretative.

Eroinele de pe pînză încep să semene contemporanelor noastre. Ele încep să aibă probleme adevărate, să fie îmbrăcate normal, să locuiască în case obișnuite, să aibă profesii de toate zilele, sacoșa a devenit un accesoriu firesc — copiii lor nu sînt doar premianți cu cununiță, unii chiar s-au săturat de școală **(De dragul tău, Anca),** alții fug de acasă cînd li se pare că sînt o piedică în calea fericirii celor mari **(Vreau să știu de ce am aripi** și **Acțiunea Zuzuc).** O fată de pădurar chiar naște un copil din flori într-o gară **(Fructe de pădure),** alta își depășește condiția de dragul omului iubit, chiar dacă pînă la urmă nu-i înțelege jertfa pe altarul noului oraș **(Imposibila iubire).**

Revirimentul de care aminteam se datorează în egală măsură și încrederii mai mari a regizorilor în expresivitatea, în capacitatea, în talentul marilor noastre actrițe de a îmbogăți personajele cu un plus de firesc, de farmec, de veridicitate. Sînt cîteva exemple dintr-o bibliografie ce cuprinde zeci de nume.

Valeria Seciu — o Irină care știe să aștepte sosirea lui Ulisse, să exprime prin tăceri dezaprobarea unei escapade, să fie și sofisticată, arhitectă îndrăgostită ce nu acceptă lașitățile celui ce situează dosarul mai presus de viața personală, putînd fi o tristă mamă ce pregătește un tort cu lacrimi pentru aniversarea fiului.

Dorina Lazăr, asimilată instantaneu de public cu numele personajului său și strigată apoi pe stradă: „Ce faci, Angela, nu mergi mai departe?"

Draga Olteanu-Matei, suculentă în orice apariție, care a simțit nevoia să-și scrie un scenariu pe măsură **(Patima),** dar nici după aceea nu s-a ivit un rol de amplitudinea forței sale de buldozer artistic.

Tamara Buciuceanu-Botez — nestăvilită bunică — în rest, rolișoare comice impecabil cizelate.

Tora Vasilescu — de o inventivitate inepuizabilă în reliefarea unor personaje diverse, fie că era soția **Învingătorului,** fie una de „intrus" **(Imposibila iubire)** — fără a mai aminti de rolurile sale din filmele lui Daneliuc.

Ioana Crăciunescu îi conferă unei chelnerițe oarecare de la capătul liniei, aplomb și resemnare.

Rodica Negrea: „Lirismul este o stare a sufletului meu" declara tînăra actriță la o conferință de presă și această poezie intrinsecă face credibilă o poveste ce pare incredibilă citită fără metafora din ochii săi.

„Așteptăm provincia" — sună unele anunțuri la mica publicitate. Așteptăm cu încredere scenariile care să ne emoționeze, să ne convingă de eroismul vieții cotidiene, de frumusețea morală a femeilor acestui anotimp al patriei.

Octavia TREISTAR

Eugenia **Popovici** și Radu **Beligan** în *Răsună valea*, primul film artistic românesc după eliberare

Eroinele primei noastre vîrste

Minipsiho-sociologie a rolurilor feminine din primele noastre filme

În ciuda reproșurilor și regretelor, că n-am avut, că nu avem personaje feminine reprezentative și numeroase, eroinele din filmele noastre punctează deseori mai pregnant, mai colorat, evoluția noului nostru cinema. Ele se detașează uneori mai viu din context, încă de la primele producții din noua serie, fac mai vizibile ingenuitățile sau fixațiile, iar cîteodată sînt singurele apariții memorabile din întreaga peliculă.

Actrițele Eugenia Popovici și Angela Chiuaru erau în **Răsună valea** (1950) brigadiere pe șantierul muncii voluntare, veniseră să-și dea obolul la construirea noii căi ferate, fiecare dintre ele cu originea socială bine precizată, prima — țărancă (Ileana), a doua — studentă (Sanda), foarte active, și una și alta, în partitura filmului lui Paul Călinescu. Amîndouă singure, amîndouă trebuiau să facă față avansurilor dușmanilor de clasă strecurați pe șantier, spre a-și apăra iubirea care, pentru moment, nu venise încă la fața locului, rămînînd în urmă.

Mai netă, categorică în respingerea dușmanului este, desigur, țăranca Ileana. Ea adaugă fermității — seninătatea umorului, e-adevărat, întrucîtva de operetă, în simbioză cu estrada, dar și cu motive folclorice. Din eroină a muncii, Ileana devine pe nesimțite, grație abilității regizorului Paul Călinescu, personajul principal al unui neovodevil, cu un duet la spectacolul din sala de festivități a șantierului, cînd este parodiat filfizonul Nicky — nepotul de bancher (Radu Beligan), care o abordase insinuant pe față încă de la venirea în brigadă (în parodia de pe scenă, Nicky e figurat de Horia Șerbănescu): „— Domnișoară, domnișoară/ Nu ne-am întîlnit la băi, noi astă-vară?/ —Care baie, mai potaie?/ Vezi că te-arunc în Jii, dacă vrei baie!"

Prin acest filtru estradistic, care funcționează ca un joc secund, ca o minimă prelucrare a datelor etalate pînă atunci, materialul altminteri extrem de sobru al filmului se spiritualizează întrucîtva. El este astăzi unda îndepărtată a unui ecou din epocă, semn al unei dăruiri sincere și naive, în eroismul și intoleranțele sale. Este unul din rarele, dacă nu unicul moment care izbutește să traducă, în nota ingenuă a unei satire vodevilești, un raport de clasă polemic, în timp ce alte filme și alte personaje ale perioadei vor urmări să redea ura de clasă în stare pură.

Interesant e că brigadiera Ileana-Eugenia Popovici își susține pe scenă, în respectivul cuplet, propriul său rol, se autoportretizează parodic, cu o detentă singulară și un dulce farmec paradoxal, care o fac, de departe cel mai viabil personaj din film, evoluat în sensul sensibilității moderne și revoluționare totodată. S-ar zice, aproape de necrezut, că — prin intermediul unui rol feminin și al personalității originale a unei actrițe — șarmul jocului secund, fără de care, nu-i așa, artă nu se poate, această subtilitate are un punct de plecare în chiar primul film al cinematografiei noastre socialiste, de obicei lăudat pentru cu totul alte virtuți, ipotetice.

Numai Ion Popescu Gopo, mult mai tîrziu, în **Pași spre lună** (1964), unde Eugenia Popovici apare în rolul parodiat al Giocondei, în compania lui Leonardo însuși (Emil Botta), care o pictează în timp ce ea mușcă pe ascuns, răsfățată, dintr-un măr, apoi același Gopo, în **De-aș fi Harap Alb** (1965), unde actrița este bunică, povestind basmul în basm, în timp ce împăratul (Gheorghe Demetru) se strecoară prin spate, cu complicitatea șugubeață a bunicii, ca să ia blana ursului din cufăr și să-l sperie apoi pe Harap Alb (Florin Piersic), numai Gopo, ziceam, a preluat această mare șansă pe care o oferea filmului românesc o comediană unică în felul ei.

Dar, ca să revenim la al doilea personaj feminin din **Răsună valea**, mult mai dificil a fost, se înțelege, pentru Angela Chiuaru, să depășească da-

tele sumare ale rolului unei foarte tinere intelectuale venită pe șantier. Potrivit schemei sociologice, studenta Sanda nu putea să se descurce tot atît de bine și tot atît de limpede ca țăranca Ileana. În primul rînd, studenta e o izolată, ea nu are cui să-i scrie ca să-l convingă să vină pe șantier. Deși analfabetă cînd se înrolase voluntar în muncă, Ileana e într-o situație incomparabil mai bună. Ea se alfabetizează la cursurile special organizate în acest scop, și astfel poate să-i scrie lui Ion (Marcel Anghelescu), convingîndu-l să vină și el pe șantier, spre a satisface nevoia de brațe de muncă. Primind scrisoarea, țăranul sărac Ion se execută cu entuziasm, vine, se înrolează ca brigadier și-și etalează virilitatea ridicînd cu mare ușurință o serie de stînci din calea viitoarei căi ferate.

Or, o asemenea iubire, studenta Sanda nu are de unde să-și procure. Drept care ea este mult mai vulnerabilă. Iar dușmanul atît așteaptă. Căci, dacă ura e de clasă, dragostea e la fel. Nelegată strîns de preocupări productive și obștești, tentația sexelor este persiflată sau văzută ca o perversiune criminală. Astfel, șefui de echipă, negativul Crețu (A. Pop Marțian), care provocase o explozie, omorîndu-l pe cel mai bun brigadier, pare să aibă aceleași intenții și față de Sanda. El o surprinde singură într-o pădurice și o abordează, ca și cum n-ar vrea s-o seducă, nici s-o violeze, ci s-o omoare. Totuși, oricît e intelectuala de izolată, se găsește cineva ca s-o salveze, pentru bunele ei sentimente față de șantier. Este minerul Radu (Geo Barton), fratele brigadierului ucis de dușman, care apare oportun de după pomi, angajează o luptă pe viață și pe moarte cu agresorul, lăsîndu-l lat la pămînt. Această secvență s-ar putea numi generic „atacarea inocentelor", pentru că ea va fi reluată în alte filme, indiferent de calitatea și de genul lor. Cu alte cuvinte, scena capătă autonomie și reapare întocmai, de pildă, în **În sat la noi** de Jean Georgescu și Victor Iliu, unde, tot într-o pădurice, chiaburul Scăpău (Liviu Ciulei) o atacă pe Ileana, salvată in extremis de argatul Mihăilă (Andrei Codarcea) ș.a.m.d.

Dar trebuie să revenim, încă o dată, la eroina — tînără intelectuală, pentru că ponderea ei în film este mult mai importantă decît această scenă-robot. Salvată de un miner (semantica gestului și criteriile după care a fost ales salvatorul sînt transparente), Sanda se înrolează și mai decis în muncă și ea este aceea care, în ultima secvență din **Răsună valea,** în tunelul viitoarei căi ferate, amintind parcă de cutare poză romantică, cu femeia pe baricade, strigă: „—Pușcătură!" Este semnalul pentru declanșarea ultimei explozii, care va sparge stînca muntelui, va face ca tunelul să fie străpuns și cele două echipe de mineri se vor întîlni victorioase, încununînd, totodată, deplina integrare a eroinei în marea colectivitate a constructorilor.

Ca și Eugenia Popovici, Angela Chiuaru e mai mult decît o interpretă, este de la debutul ei cinematografic, un personaj în devenire, care însă n-a... devenit. La punctul lor de plecare, ambele personaje, țăranca și studenta, au în comun inteligența nativă sau cultivată, farmecul feminității afirmat în registre diferite, la prima predominînd umorul, la a doua presentimentul dramatic — savoarea dialectală față în față cu grația citadină. Foarte tîrziu o vom găsi însă și pe Angela Chiuaru în cîteva roluri care continuă, punctiform, personajul ei virtual: în **Viața nu iartă** (1959) de Iulian Mihu și Manole Marcus, ca soție a unui intelectual — profesorul Vladimir întors din război (Romulus Neacșu), apoi în **Poveste sentimentală** (1962) de Iulian Mihu, unde Angela Chiuaru se află în cea mai strălucitoare din aparițiile sale episodice. Acest ultim film, elegiac, ține însă de a doua vîrstă a noii noastre cinematografii, cînd se va putea produce uneori, mereu episodic, cîte o mică explozie a feminității, a frumuseții feminine, a magnetismului feminin, văzute însă mai ales în latura lor vinovată: Angela Chiuaru va fi, în **Poveste sentimentală,** una dintre prietenele Irinei (Irina Petrescu), dintr-un cerc de snobi care disprețuiesc pe „țăranii recent urbanizați", incapabili să-i înțeleagă pe bărbații dispuși să plece chiar în Delta Dunării de dragul meseriei și al principiilor (adaptarea piesei „Febre" de Horia Lovinescu).

Marele rol le-a ocolit pe ambele actrițe despre care vorbim, odată cu personajele pe care le reprezentau.

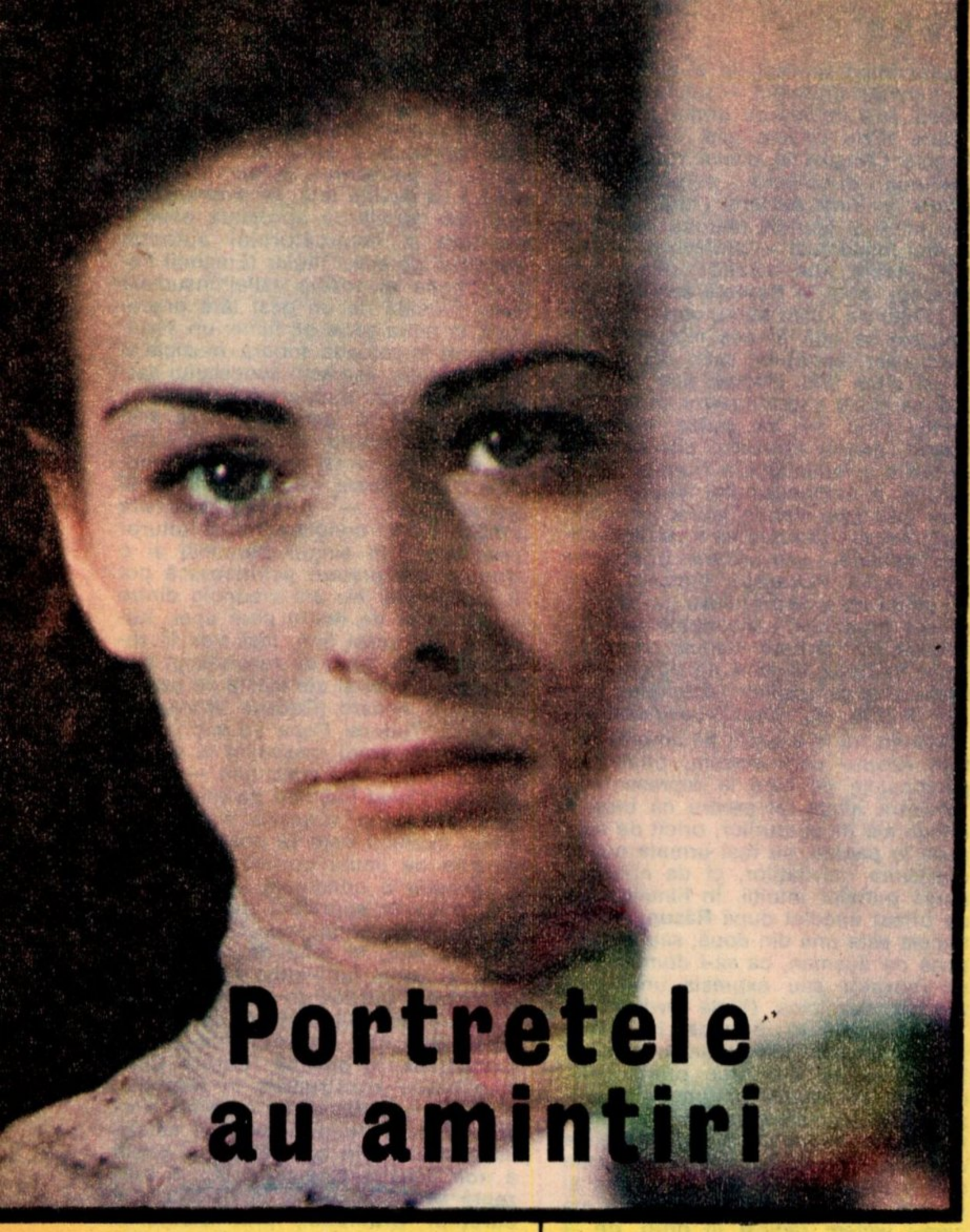
Printre altele, și pentru că bunele intuiții ale începuturilor, oricît de naiv puse în pagină, au fost urmate nu de depășirea naivităților, ci de abandonarea bunelor intuiții. În filmele care au urmat imediat după **Răsună valea,** femeia este una din două: sau o nadă pusă de dușman, ca să-l domolească pe inovator sau expresia unui matriarhat suspicios **(Viața învinge** — 1951). Apoi, în **Brigada lui Ionuț** (1954) de Jean Mihail, se încearcă o întoarcere la inocența primordială, dar într-un asemenea grad absolutizată, încît formele ei nu vor mai putea fi probabil niciodată egalate. Relațiile dintre bărbați și femei sînt aici cele mai explicite. Oarecum încolonați și în pas lejer de paradă, minerii pe care-i vedem radioși în grup, de la distanța planului general, ies la iarbă verde, fiecare cu fata lui, textilistă. Dialog pe parcurs: „— O să dăm 250 de tone cu mașina noastră. — Da, și mai mult, sigur că da. — Chiar că putem. — Fabrica voastră de mătase merge cu cărbunii noștri, de aceea și sîntem prieteni noi toți", sună replica cea mai aluzivă. Unul dintre participanții la petrecerea în aer liber urmează să devină tată, iar evenimentul coincide fericit cu apropiata experimentare a încărcătorului automat construit de eroul titular (Emanoil Petruț); buna dispoziție astfel însumată este marcată de un gest fără precedent în noua serie de filme: un sărut, celebrat în coloana sonoră, muzical și prin aplauze, asemeni succesului șarjei de oțel sau străpungerii tunelului.

Dar chiar în peliculele cele mai slabe ale începuturilor, se poate vorbi de o preeminență a eroinelor feminine. Din dubla producție **Nepoții gornistului — Răsare soarele** (1953—1954), conglomerat al tuturor poncifelor, un singur personaj și o singură interpretare actoricească pot fi recuperate. Nu ale vreunuia dintre marii actori de teatru care apar, numeroși, în acest film, mai ales în roluri negative, greu de recunoscut sub efectele grimei și ale măștii pe care o compune fiecare (George Vraca, Ion Talianu, Tudorel Popa ș.a.m.d.). Nici printre interpreții masculini ai principalilor pozitivi din acest film — frescă istorică a unei jumătăți de veac — nu vom afla vreo sugestie viabilă sau vreun moment care să poată interesa dincolo de limita portretului-robot.

Excepția o constituie un rol feminin, adus la suprafață de o actriță: Corina Constantinescu. O bună actriță de film, în rolul de mare întindere al soției lui Pintea și al mamei lui Cristea Dorobanțu (Andrei Codarcea în dublu rol). Apărată de tăcerea căreia știe să-i dea expresia atît de funcțională în cinema, Corina Constantinescu construiește în **Nepoții...** portretul unei femei de o nobilă simplitate, care ne urmărește și astăzi, mustrătoare, din această primă vîrstă a noii noastre cinematografii: o prezență sensibilă, unică în galeria vorbăreților dramatici, prin distilarea unui sentiment liric — suferința discretă citită pe figură, duioșia cenzurată a privirilor, umbra unui zîmbet uitat.

Valerian SAVA

Mari actori de teatru: George Vraca și Irina Răchiteanu descoperă farmecul cinematografului (*Viața învinge*)



Portretele au amintiri

Portretul nu e fotografia unui chip ci imaginea unui suflet

Ca și „străzile" lui Manole Marcus, portretele au amintiri. Repet o banalitate, filmul — viziune plastică prin excelență — recurge, din plin, la portret din necesitatea de a caracteriza personaje, descriind stări sufletești, trăiri de spirit, reacții și, foarte adesea, artistul pune semnul egalității între portret și destinul eroului. Trăind între oameni, consumîndu-și existența în raport cu semenii, individul își cultivă (inconștient, firește) o memorie selectivă ce reține figuri și expresii, detalii semnificative ale feței — conformația obrajilor, lumina și strălucirea ochilor, un tic al buzelor, o grimasă etc. Și nu de puține ori imaginea emblematică a cutărui sau cutărui actor se concentrează perceptiv într-un singur atribut: frumos, antipatic, inteligent, seducător, ș.a.m.d.

Evident, această operație de cristalizare imagistică este strict individuală, înglobînd predispoziție sau afectivitate față de un anumit tip uman. Pentru mine, unul, Mircea Albulescu se reduce la sprîncene (iertare, prietenel), sprîncene inconfundabile, mefistofelice, care, prin însăși extravaganța lor, creează, în raport cu ochii, un personaj aparte: misterios, straniu, ducînd cu sine o sfidare maiestoasă.

Revenind la domeniul nostru de activitate, se pune întrebarea: este portretul apanajul cinematografului? Întrebare retorică de vreme ce legile estetice ale portretului au fost stabilite de fotografia care l-a precedat. Chiar de la începuturile daguerotipiei, artiștii s-au aplecat cu predilecție asupra portretului, genul cel mai apropiat de pictură. Celebrul Nadar a imortalizat personalitățile timpului său nu din dorința de a se remarca printr-o galerie de personaje proeminente — curajul moral, independența financiară îi permiteau să se conformeze constiinței sale artistice — cît din obsesia de a caracteriza figuri puternice și frapante prin forța lor intelectuală.

Fotografia nu poate să mintă

Nadar a fost conștient că fidelitatea reproducerii este o calitate dar și un mare defect, mai cu seamă pentru portretul feminin și a refuzat cu înversunare să fotografieze femei — bunăoară pe prietena sa George Sand — motivînd, la adăpostul unei formule de politețe, că „erau prea frumoase pentru a-i servi arta". Știa el ce știa. Nu degeaba pariziencele epocii imputau fotografiei că nu este artă, fiindcă „dezvăluie modelul cu un adevăr fără compromisuri, risipind iluziile dragi despre tinerețe, frumusețe, grație și inteligență". Din punctul lor de vedere aveau dreptate. În pictura secolului trecut mulți artiști și-au îndulcit penelul idealizînd portretele și pe proprietarii lor. Fie că erau netalentați, fie pentru simplul motiv că pînzele trebuiau vîndute. Bănuind că Alfred Chalon a pictat-o, cu totul de nerecunoscut, printr-o flatare excesivă, regina Victoria l-a întrebat într-o zi pe pictorul ei de curte, dacă nu-i este teamă că fotografia îi va ruina profesia. Răspunsul plin de încredere al lui Chalon: „O, nu, doamnă! Fotografia nu poate să flateze".

Aceasta este moștenirea pe care fotografia a lăsat-o filmului. Multe actrițe se doresc pe ecran „divine", chiar atunci cînd, prin forța împrejurărilor, sînt dezavantajate de rol sau de la mama natură. Bieții operatori fac tot ce pot pentru a-și avantaja „modelul" și recurg la tot felul de trucuri cunoscute, „lumină specială", filtre de difuzie care estompează ridurile și idealizează trăsăturile, aleg unghiuri convenabile spre a evita o aluniță, o bărbie prea agresivă, un năsuc indecent etc. De cele mai multe ori operația estetică reușește; alteori nu, și atunci portretul este considerat fotografie de serviciu iar asupra operatorului se aruncă anatema de funcționar. Simplu funcționar care își face conștiincios datoria. În atari condiții Edmond Richard, operatorul lui Orson Welles, Buñuel, Carné, Clouzot, scapă printre dinți remarca: „pînă ieri, noi eram operatori șefi, astăzi am devenit directori de fotografie, mîine vom fi înalți funcționari ai imaginii".

Cine e autorul?

Tema articolului mă pune în vădita încurcătură. Cum să alegi din cele peste 400 de filme românești portretele feminine cele mai reprezentative? Avem zeci de actrițe talentate, frumoase, inteligente, care și-au imortalizat chipul pe peliculă — Elisabeth Barrett proclamă, nici mai mult nici mai puțin, „sanctificarea portretelor care fixează, pe vecie, însăși umbra persoanei"! Risc a omite, din neglijență sau nepricepere, măcar una din ele și ar fi o adevărată impietate. Hotărît lucru, trebuie să mă decid pentru criterii cît mai severe, cît mai restrictive, ca să am (măcar parțial) justificarea selecției, deși, între noi fie vorba, în cinematografie fiecare își consideră creația „nec plus ultra".

Portretul în film nu este, în fond, o simplă fotografie, ci imaginea însăși a

personajului în mișcare, în evoluție. Cele cîteva imagini statice de prim-plan, creație predominant operatoricească, sînt doar fața văzută a icebergului. Ceea ce nu vedem, dar am asimilat pe parcursul proiecției și completează mental portretul eroinei, sînt replicile rostite (creație scenaristică), modalitatea interpretării (creație actoricească) și, în fine, ritmul și concepția asimilării în film (creație regizorală). Mă refer, de fapt, la un gen de portret integrator, susținut de întreaga structură a filmului.

Paradoxal, la prima vedere, regizorul este, conceptual, principalul portretist al filmului. Operatorul se evidențiază prin măestria cu care decupează un chip, speculează o expresie semnificativă într-un moment de grație actoricească; el, operatorul și numai el, aruncă, inspirat, un spot de lumină asupra ochilor, „fereastră a sufletului" după o formulă uzuală, extrăgînd sentimente ori incantații cerebrale; el, operatorul, și numai el, speculează momentul de vrajă cînd, cu agresivitate, se aruncă cu obiectivul asupra „victimei" — un fel de ritual modern, pentru a-i smulge, într-o fracțiune de timp, trăiri irepetabile pe care numai chipul le poate exterioriza. Dar adevăratul făptaș, omul care apasă pe trăgaci, autorul moral din conul de umbră al platoului este regizorul. El a decis prim-planul, el a ales încă din faza de decupaj momentul prim-planului (cînd o face și dacă o face), el va monta, mai tîrziu, „portretul fotografic" cînd ritmul secvenței o va cere și, mai cu seamă, el alimentează, pe întreg parcursul filmării, chipul eroinei cu date biografice, de comportament și reacții psihologice ce motivează și întregesc portretul, efigia. Tandemul regizor-operator se justifică numai în acele fericite întîlniri între creatori de valoare, care se înțeleg, se completează, își mărturisesc același crez artistic față de actor și film, instaurînd acea atmosferă de lucru din care se naște arta. Și, din însăși logica lucrurilor, portretele cu mare forță de sugestie aparțin filmelor importante. Portret în sine nu există, chiar dacă actrița este burdușită de talent, iar operatorul reușește imagini de o rară sensibilitate și frumusețe plastică. În cel mai fericit caz, se pot obține fotografii încîntătoare, vandabile prin rețeaua ACIN-ului, spre deliciul șoferilor și elevilor de liceu.

De la scenarist-citire

Să mă explic. Acum doi ani scriam cronica imaginii la filmul **Angela merge mai departe** și atrăgeam, elogiativ, atenția asupra contribuției operatorului șef Deca Anghel, care realizase admirabile portrete ale eroinei. Portrete inspirate, edificatoare, ce respirau generozitate, simplitate, noblețe, căldură umană etc. Am recitit cele cîteva pagini și nu retractez absolut nimic. Deca Anghel este un portretist delicat, un operator valoros din noua generație. Dar... judecînd acum, cu mintea mea de astăzi portretul sau portretele Dorinei Lazăr, îmi dau seama că premizele existau din text, din însăși starea de emotivitate a regizorului. Simplitatea și forța de comunicare ale actriței își trăgeau seva din simplitatea și naturalețea replicilor, din „liniaritatea" duioasă a poveștirii semnată de Eva Sîrbu. Nimic, ostentativ, nimic contrafăcut. La rîndul său, regizorul Lucian Bratu, cu vădită înclinație către filmele dominate de femei **Drum în penumbră, Orașul văzut de sus, Mireasa din tren** — a distribuit o actriță temperamental și fizic în consonanță cu textul. Text de care

Avem actori admirabili. Dar cam puține portrete memorabile. De ce?

s-a apropiat cu tact și finețe psihologică, încurajîndu-i o evoluție pe măsura rolului de taximetristă onestă și temporar, nefericită.

Eu, spectator, mi-am format deja mental, o imagine a simplității izvorîte din bun simț și cînd operatorul filmează gros-planuri din cîteva trăsături de penel, evitînd lumina convențională, efectele gratuite și schemele artificioase, el vine să-mi întărească o convingere, o premoniție. Portretul preexista în mine și deodată apărut pe ecran se fixa definitiv într-o memorie afectivă, durabilă. Repetarea lui într-o variantă sau alta condiționată de dramaturgie îi dau relief și valoare de simbol. Portretele cu amintiri nu sînt, deci, o formulă literară ci o realitate dependentă de jocul dintre conștient și subconștient, în care factorul emoțional este determinant. Tocmai de aceea portretele ce încîntă ochii spectatorilor și condeiele cronicarilor sînt indisolubil legate de filmele valoroase, întrucît în cazul lor portretul capătă funcționalitate.

Și astfel, am ajuns la punctul nodal al problemei pusă în discuție. Selecția pe care o invocam are în vedere, aproape în exclusivitate, filme valoroase, filme care au stîrnit simpatia publicului, filme unanim acceptate de critica de specialitate.

Spun aproape, și-mi iau această rezervă după ce am văzut și revăzut multe filme românești, fiindcă uneori farmecul și atractivitatea actriței pot impune un portret în sine, independent de calitatea interpretării sau de ținuta artistică a filmului. Reține cu fidelitate chipul eroinei principale din **Felix și Otilia,** film important în creația lui Iulian Mihu, deși rolul Otiliei rămîne neconvingător, numai pentru că actrița este eminamente decorativă. Cum ar spune un jurnalist francez „fină, transparentă și vidă ca o cupă de cristal".

Privirea dar și glasul

În opinia mea despre portretul cinematografic s-a mai strecurat de-a lungul anilor o componentă oarecum

→

Un operator-autor de portrete antologice: **Călin Ghibu** și două creații aparținînd în egală **măsură scenaristului-regizor, Mircea Veroiu,** ca și interpretelor de mare clasă, **Irina Petrescu** (aici) și **Maria Ploae** (în pagina alăturată), în *Pîrîul de pod*

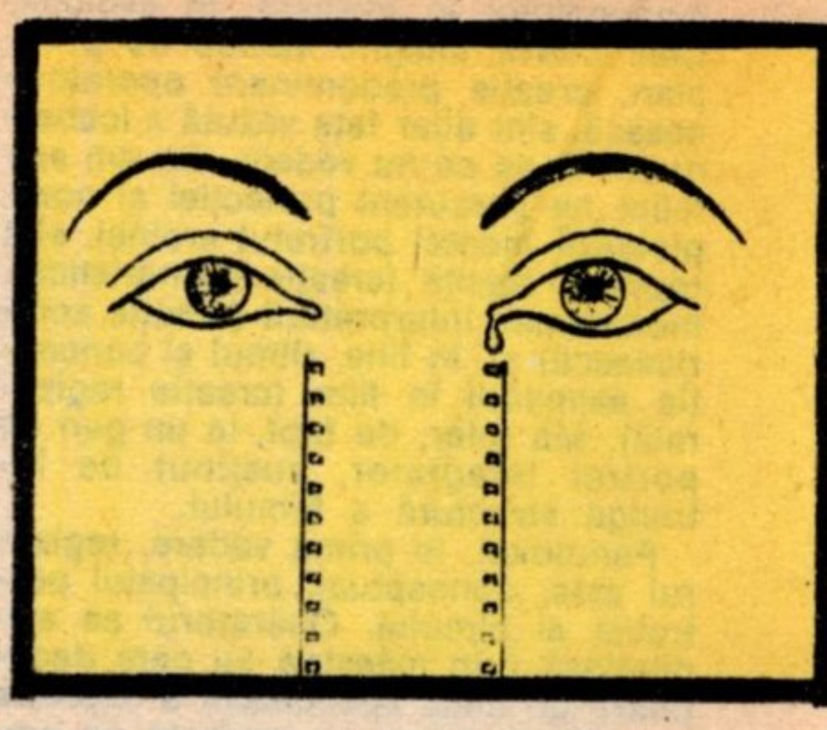
bizară, izvorîtă dintr-o înclinație particulară față de universul sonor, mai exact față de muzică. Subsemnatul „privește" un portret filmic cu ochii, dar și cu urechile; muzicalitatea rostirii, timbrul vocii, o dicție specifică actorului, ritmul vorbirii — alert, curgător, întretăiat de pauze savant orchestrate sau, dimpotrivă, de o lentoare sfătoasă, liniștitoare — îmi oferă elemente auditive ce întregesc imaginea optică. Am un adevărat cult față de Leopoldina Bălănuță, vrînceancă de-a mea, pentru că violoncelul din glas cu care a fost binecuvîntată, asociat parcă cu șoapte de codru și percuții de timpane primordiale, conferă chipului o gravitate tragică ce iese din sfera strict vizuală. Portretul acestei actrițe de excepție se întregește cu sonorități nebănuite și poate secretul privirii, dramatismul de „mască" al unui chip fără pereche își au un complement auditiv subsumat reprezentării propriu-zise.

Marii actori fac să irumpă energii ce vin din adîncuri, aducînd cu ele, la comanda regizorului — aceasta este marea taină a profesiei lor — emoții, trăiri și caractere comune întregii spețe umane. Ei nu pozează, ci se dedublează în personaj. Am amintit această teorie pentru a se ști că, mai nou, o ramură a psihologiei se ocupă de arta portretului, care nu este numai imagine ci o combinație de sunet și lumină. Cuvîntul, vorbirea sînt criterii în ierarhizarea valorii portretului cinematografic.

Așa stînd lucrurile, m-am încumetat să vă propun, în ordine cronologică, o enumerare a celor mai inspirate portrete feminine din întreaga producție cinematografică postbelică — repet, portrete nu roluri — o selecție, evident, subiectivă și discutabilă pusă sub semnul cifrei 13, ea însăși cifra cea mai controversată: iată-le: 1. Ioana Bulcă (1957) **Moara cu noroc** Victor Iliu — Ovidiu Gologan; 2. Ana Szeles (1965) **Pădurea spînzuraților** Liviu Ciulei — Ovidiu Gologan; 3. Margareta Pogonat (1972) **Drum în penumbră** Lucian Bratu — Nicolae Girardi; 4. Silvia Popovici (1974) **Trecătoarele iubiri** Malvina Urșianu-Al. Întorsureanu; 5. Irina Petrescu (1976) **Dincolo de pod** Mircea Veroiu — Călin Ghibu; 6. Maria Ploae (1976) **Dincolo de pod** Mircea Veroiu — Călin Ghibu; 7. Ioana Pavelescu (1976) — **Osînda** Sergiu Nicolaescu — Alex. David; 8. Eliza Petrăchescu (1976) **Tănase Scatiu** Dan Pița — Nicolae Mărgineanu; 9. Ioana Crăciunescu (1978) **Ediția specială** Mircea Danieluc — Florin Mihăilescu; 10. Tora Vasilescu (1980) **Proba de microfon** Mircea Danieluc — Ion Marinescu; 11. Leopoldina Bălănuță (1982) **Semnul șarpelui** Mircea Veroiu — Călin Ghibu; 12. Carmen Galin (1982) **Saltimbancii** Elisabeta Bostan — Ion Marinescu; 13. Gina Patrichi (1983) **Pe malul stîng al Dunării albastre** Malvina Ursianu — Vivi Vasile Drăgan.

Îmi cer iertare pentru omisiunile regretabile și rămîn neconsolat că nu l-am imitat pe Stendhal, care, făcîndu-și seara examenul de conștiință, începea prin a se întreba: „măgulit-am, oare, de ajuns astăzi"?

Constantin PIVNICERU



Multă vreme — și la drept vorbind nici nu e sigur că această vreme a trecut de-a binelea — ori de cîte ori se aborda problema personajului feminin de actualitate (și în teatru, nu numai în film) tonul condeierului — mai ales dacă era condeieră — devenea arțăgos, pus pe harță. Revendicativ. O nemulțumire țîșnea de la prima propoziție și exista șansa să se mențină pînă la ultima: personajele în chestiune ori erau sublime, lipsind cu desăvîrșire, ori erau 1. pur decorative. 2. marginale. 3. episodice, 4. decolorate. 5. casnice. Nereprezentative, deci. Neconcludente. Înecate în misoginismul cineaștilor care aflaseră totuși între timp că nu se pot face la infinit și cu succes de casă (plus cel de prestigiu) filme doar cu samurai și magnifici, că fără un rol feminin și fără o mare actriță, fără relația umană considerată fundamentală de la legenda lui Adam și Eva încoace, un film nu-și are nici adevăr, nici cine știe ce valoare de întrebuințare, nici de „rezistență". În timp.Misoginismul făcuse, și în rîndul cineaștilor prozeliți și cred că nimeni nu poate uita celebra frază a eroinei Malvinei Urșianu cea interpretată în **Liniștea din adîncuri** de Gina Patricni, cu stranietate și otravă de patroană colaboraționistă: „N-am observat niciodată femei în preajma dumneavoastră! nici măcar în personalul casei" îi spune la un moment dat un interlocutor. „Nu le suport, sînt glandulare". „Pe cine ați făcut observația de vreme ce nu le aveți în preajmă?" „Pe mine, însămi". Sigur, substratul acestor replici nu putea fi decît provocator-polemic în cazul Malvinei Urșianu, cea care a dăruit cinematografiei românești și **Gioconda fără surîs** și **Trecătoarele iubiri,** filme în care personajele feminine, orice s-ar spune, nu intrau nicidecum în zona vreuneia din cele cinci „categorii estetice", mai sus hulite și amintite. Dar ceva-ceva merită reținut din ideea strecurată și ușor colorată în verdele veninului din replicile amintite: pentru că multe din filmele noastre, oricît de conștiente se doreau a fi la elaborarea lor scenaristică și la realizarea lor regizorală, nu se dovedeau — totuși, totuși, totuși — la fel de cunoscătoare și convingătoare în ce privește pregătirea rolului femeii în societate — **azi, aici,** la noi.

Promovarea socială a femeii, o cauză cîștigată în realitatea noastră. Rămîne să o cîștigăm definitiv și în imaginea de film

Fără spadă

Să ne înțelegem: rîndurile de față nu se vor deloc aliniate în categoria celor pomenite la început, care scoteau spada feminismului cinematografic revendicativ, măcar pentru simplul fapt că feminismul a devenit la noi lipsit de obiect, de vreme ce nu i-ar fi rămas decît să apere o cauză demult cîștigată. Condiția femeii în România deceniului nouă al secolului nostru consfințește o realitate socială în care egalitatea femeii obținută de drept și pe cale tot mai fermă și în fapt se pune la ora actuală sub semnul recunoașterii valorii și urcării ei pe treptele cele mai de sus ale afirmării. Adevărat e că oricît ar stîrni partizanatul feminin reacțiile ironice-malițioase ale unora, oricît ar provoca el alergii la cei care consideră feminismul un atentat la adresa feminității, oricît de desuet ar fi văzut chiar de către unele strălucite minți feminine (și nu numai masculine) — care consideră azi condiția feminină un pleonasm al condițiilor umane în general — nu putem închide ochiii și afirma că viața de azi a femeii nu are un specific al ei. Specific care e nu numai spectaculos, dar și deosebit de cel al bărbatului de azi, chiar dacă în general viața noastră, a tuturor a trecut prin subtile și trainice prefaceri revoluționare. Creatorul care investighează — cu predilecție sau ca sarcină profesională universul feminin de azi este martorul unora din trăirile psihologice și sociale, dintre cele mai pasionante, mai izbitoare, mai revelatoare pentru o epocă. Și oare ce-și dorește arta — în general și filmul în special — decît să prindă pulsul unei vremi în ce are ea mai puternic, mai proaspăt și mai inedit? În filmul românesc Lucian Bratu este regizorul care, cu privirea sa cinematografică, calmă și de mare finețe artistică, ne-a purtat, cel mai ades, în preajma unor vieți de femei contemporane, fie că au de parcurs un **Drum în penumbră**

Eroina între decorativ și dramatic

sau au de urmărit **Orașul văzut de sus,** fie că oscilează între a fi o **Fată fermecătoare** sau o **Mireasă din tren,** fie ca precum **Angela** Evei Sîrbu **merge mai departe.**

Drumuri în lumină

Primăriță, dactilografă sau șoferiță, femeile din aceste filme au pe umăr epoleții utilității lor sociale, iar în poșetă portofelul cu chenzina care le asigură independența materială. Ele și-au căpătat conștiința de sine și a valorii proprii și au impus-o și privirii celorlalți. E adevărat. unele și-au plătit noul statut cu singurătatea. Cu o anume frustrare sentimentală. Filmele lui Bratu ne mai lasă să medităm asupra frazei „ori-ori, ori fericirea-în-iubire-și-căsnicie, ori „realizarea socio-profesională". E un adevăr. Dar e adevărul unei etape, deci o bucată de adevăr istoric și omenesc. De aici încolo cred că trebuie mers mai departe: așa cum face pășind apăsat și de greutatea vieții pe care o poartă în pîntece, Angela, minunata Angela a Evei Sîrbu și a Dorinei Lazăr. Trebuie găsit, cred, drumul în care femeia să nu se mai afle în situații dificile de a-și cîștiga statutul profesional pierzîndu-l automat pe cel sentimental din lipsă de timp ori „de feminitate".

În ultima vreme, filmele de „familie", cu o privire zăbovind mai stăruitor asupra copiilor, ne-au potopit ecranele și bine au făcut.

Familia este și ea una din structurile sociale și umane care trec prin tot felul de seisme — dar cutremurele care zguduie cea mai veche celulă nu sînt întotdeauna catastrofice. Dimpotrivă, să prinzi din mersul său atît de grăbit spre o nouă condiție a familiei, imagini ale acestor transformări, iată o treabă la care s-au încumetat experimentate condeie scenaristice — Petre Sălcudeanu **(Prea cald pentru luna mai).** Ioan Grigorescu **(Vreau să știu de ce am aripi),** Cristache Nicolae (De dragul tău, Anca), Mihai Opriș și Aurora Iosarie (Acțiunea Zuzuc) cum se vede — mai toți bărbați și descopăr iar că nu-mi pot șterge din minte replica unui personaj malefic: „Slăbiciunea este infirmitate de femeie măritată, iar eu detest instituția aceasta..." din nou Malvina Urșianu; replică rostită de Gina Patrichi în **Liniștea din adîncuri.** Dintre titlurile de mai sus, două au purtat semnături regizorale feminine: Cristiana Nicolae și Maria Callas-Dinescu, care au privit cu multă înțelegere și participare feminină (sper că nu le jignește afirmația) locul mamei în căsnicie și familie: mama mămoasă, apăsată de grija meselor de prînz și de cea a posibilului gutural al copiilor. Admirabilă Rodica Mandache în modestia cenușie, lipsită de pretenții a mamei care nu uită din cele ale casei decît un simplu lucru: propria persoană. Sigur, nu ar fi lipsit de interes — ba aș zice dimpotrivă — ca un film întreg „de familie" — să aibă în primul rînd și în primul plan, tații. E o viziune scenaristică cu adevărat bărbătească, mamele rămînînd să treacă fugitiv prin fața (sau spatele) ecranului.

Consider că un asemenea gest scriitoricesc ar proveni nu din dorința de originalitate sau din mai buna cunoaștere a acestei zone a familiei, ci poate tocmai din buna intenție de a apăsa asupra răspunderilor paterne, uneori cam neglijate și în viață și în film. Femeia (mamă) care prepară tortul de alune cu sos de lacrimi — din cauză de soț (și tată) ingrat, iese din condiția ei tradițional suferindă sufletește din cauza soțului zburător, nu numai la propriu, datorită jocului Valeriei Seciu care are ceva enigmatic. Chiar atunci cînd enigma ei se întîlnește pe multe drumuri ale vieții feminine.

Am desprins doar cîteva etape din drumul „Angelei" care merge mai departe...

Sanda FAUR

Desen de Ștefan Georgescu-MONDO

Ei și Ele, alături, în prima linie a construcției, într-un film de stringentă actualitate: *Un Petic de cer* de Francisc Munteanu, cu Gheorghe Cozorici, Cristina Deleanu, Mircea Diaconu, Diana Lupescu și Alexandru Lungu

Portretul și arta sugestiei

— V-am zărit ieri în gară, Nicolae Mărgineanu. Așteptați un tren?

— Priveam pur și simplu. Studiam fizionomii. Gara e un loc ideal. Poți observa fără să fii văzut. Se perindă atîta lume, să tot urmărești expresii, reacții.

— Ați și făcut introducerea la tema pe care vi-o propunem: arta portretului. Sînteți autorul unor portrete antologice în „Luchian", „Întoarcerea din iad" — la care ați semnat regia — sau la „Tănase Scatiu", „Explozia", unde ați asigurat imaginea. Cum s-a modificat optica operatorului vizavi de portret cînd a devenit regizor?

— Teritoriile nu sînt strict delimitate. Există același interes artistic pentru chipul uman, purtător al sentimentelor și ideilor filmului. Centrul atenției se deplasează puțin. Ca operator, dădeam o maximă atenție aranjării luminii. Efectelor de pe chipul actorului. Importante, desigur, la un film de atmosferă, cum era **Tănase Scatiu.** Țin minte cît am chinuit-o pe biata Eliza Petrăchescu cînd am filmat-o cu un sfeșnic cu lumînări aprinse, care aruncau pe chipul ei umbre stranii, sumbre. La început mă bombănea cînd îi propuneam ceva nou, dar cum era o extraordinară actriță, trăia momentul cu o intensitate uluitoare. În altă secvență, a morții Tincuței, Eliza traversează din nou încăperile cu oglinzi grele, tot cu lumînări aprinse în mînă, înaintînd fantomatic, ca un nimb plutitor, ceea ce dădea momentului senzația neliniștitoare că te afli la marginea necunoscutului și ceva grav se întîmplă.

Dar actorul nu trebuie stingherit prea mult cu lumina, cu mișcarea aparatului, ci lăsat să se desfășoare în voie. Pe un chip obosit, efectul plastic, oricît de savant, nu mai are valoare. Sînt „scene de interpret", cînd el devine vioara întîi, iar tu, ca operator sau regizor, trebuie să te dai la o parte, să lași locul solistului.

— Și totuși, fără o anume lumină, arta portretului...

— Lumina, cu siguranță. Dar în egală măsură umbra și penumbra unui portret, nuanțele intermediare dau relieful; inefabilul venit dinlăuntrul personajului și care transmite uneori mai mult decît un întreg sentiment jucat limpede, la vedere. Nu atît ovalul perfect al Giocondei, cît surîsul ei misterios, căruia nimeni nu i-a dezlegat taina, a făcut-o să străbată nemuritoare secolele, intrigîndu-ne, stimulîndu-ne mereu fantezia. Dar pentru că vorbim de film, cred că jocul prea deschis, fără nuanțe, sugestii, ar fi „lumina" la care mă refeream — evident nu numai în sensul strict al iluminării. Importante, repet, sînt și semitonurile, penumbra care dă adîncime portretului, subtextul ades mai bogat decît textul propriu-zis.

— Am ajuns, treptat, la preocupările regizorului.

— Și ca operator îți dai seama de toate astea, doar că regizorul lucrînd direct cu actorul, trebuie să-i valorifice cu migală fiecare amănunt de joc, să extragă din interpret și personaj tot aurul ascuns. Îmi place să scormonesc în adîncul unui personaj, să repet mult scenele existente în scenariu, dar să imaginez și altele noi, propunînd actorului ipoteze uneori contrare caracterului dramatic, dar care să-i stimuleze fantezia, dorința de a descoperi altceva. Pentru că un film, un personaj, nu reprezintă decît un fragment de existență condensată într-o oră și jumătate de acțiune. Or, în viață, caracterul e rezultatul unor întregi acumulări de experiență și sentimente, care-l marchează într-un fel; și dacă n-ai timp să exprimi această „biografie pe scurt", trebuie s-o sugerezi cumva pe chipul interpretului. Sînt actori care vin spre rol încărcați cu o multitudine de sentimente, aducînd personajului o zestre afectivă și ideatică bogată. Valeria Seciu e o actriță de această factură, cu care aș fi fericit să pot lucra. Ea oferă partiturii celei mai lineare adîncimi uneori nebănuite, acel mister care stimulează întotdeauna fantezia spectatorului. Ion Caramitru, de asemenea.

— Important e să descoperi actorul care...

— ...care se și potrivește cel mai bine acelui personaj. Pentru că poate fi un actor strălucit dar greșit distribuit. Aici e marea intuiție a distribuției — cred. Secretul ei.

— Aveți în vedere, încă din decupaj, interpreții rolurilor principale?

— Îmi place să-mi imaginez nu numai interpreții principali, dar și pe cei ai rolurilor secundare, cu care protagoniștii intră în relație dramatică. Hotărîtor într-un film îmi pare nu numai portretul de prim-plan dar și raportul

Chipul uman — purtător al sentimentelor şi ideilor filmului. Portretul — desfăşurare a unui caracter, cu toate luminile şi umbrele lui

lui cu celelalte portrete. De aceea obişnuiesc să dau multe probe de grup, de cuplu. Pentru că se poate întîmpla ca un actor să aibă o probă strălucită, o probă individuală, dar la „dublu", împreună cu partenerul „să nu dea bine în cadru", cum spunem noi. Cînd am chemat-o pe Ana Ciontea să dea probe pentru rolul Catarina din **Întoarcerea din iad** (după ce o admirasem în spectacolul studenţesc de la „Casandra" cu *Gustul mierii*"), mă temeam că va fi prea scundă alături de Constantin Brînzea. La filmare însă, cei doi interpreţi îşi transmiteau atît de mult unul altuia şi amîndoi peliculei, încît nu mai conta nimic altceva.

— Tînăra actriţă corespundea şi descrierii lui Agârbiceanu?

— În nuvelă, portretul fizic era sumar schiţat. Eu căutam o fată „ca o piersică", foarte curată, care după o experienţă dramatică nu se dă bătută, luptă pentru dragostea ei. Dar cînd simte că nu mai are încotro, e capabilă să renască spre alta, înfruntînd opoziţia tatălui şi clevetelile satului. Cînd am văzut-o pe Ana Ciontea, cu părul ei-văpaie şi ochii de veveriţă, ţîşnind în cadru, atît de proaspătă şi voluntară, am înţeles că ea e Catarina. Alteori, descoperi treptat un interpret, abia după ce-i dai timp să-şi învingă emoţia probelor, rigiditatea în faţa aparatului. Cine ar putea bănui numai după fotografia lui Dustin Hoffman cîtă vibraţie omenească, intensitate dramatică ascunde acest chip foarte oarecare?

— Deci în alegerea interpretului prima impresie contează ori nu?

— Uneori contează, alteori nu, la stabilirea distribuţiei, dar contează sigur prima apariţie a actorului pe ecran. Dacă din prima secvenţă reuşeşte să treacă rampa ori nu. Stabileşte ori nu impactul cu spectatorul, impunîndu-şi personajul. De aceea prima apariţie în cadru trebuie pregătită tot atît de bine ca şi apariţia actorului în scenă. La **Explozia,** primul contact cu personajul Salamandră se făcea într-o secvenţă în care Dinică se ridica în picioare din barca cu nuntaşi şi silueta lui proiectată o clipă pe cer, într-un racursi, sfida parcă primejdia pe care avea s-o înfrunte apoi, eroic. Alteori, dimpotrivă, poţi pregăti într-un sens contrar prezentarea personajului, aşa încît evoluţia lui ulterioară să surprindă. La portretul Veronicăi, din **Întoarcerea...** am simţit nevoia să arăt la început o femeie senină, împăcată cu soarta ei, pentru a contrasta şi mai dramatic cu toată tulburarea pricinuită de apariţia bărbatului care-i va distruge viaţa, ca un uragan. Cum în scenariu nu exista prima postură a eroinei, am intercalat la filmare cîteva prim-planuri cu Maria Ploae muşcînd dintr-un măr; un chip destins, care tresare la sosirea în sat a jandarmului. Scenariul ar trebui să ofere asemenea etape intermediare, scene de tranziţie în evoluţia personajului şi atunci n-ar mai ieşi atîtea portrete liniare, în alb-negru, fără nuanţe. Portretul e o descriere cinematografică şi nu literară, cinematografic însemnînd dinamic, surprins în diverse momente şi nu doar în cele „de vîrf".

— Pentru că vorbiţi de dinamica portretului în raport cu el însuşi şi cu ceilalţi: ce greutate acordaţi, în această desfăşurare, machiajului?

— Imensă la un film-portret ca **Luchian.** Acolo am avut şansa de a lucra cu un strălucit machior, Mihai Mihăilescu, care colabora îndeaproape cu alt maestru al artei sale, operatorul Călin Ghibu. Cei doi se consultau permanent asupra luminii, unghiului de filmare, cît anume descoperă aparatul din masca pictorului. S-a obţinut astfel o schiţă subtilă de machiaj, prin accentuarea de linii sugerînd macerarea lentă a chipului tot mai bolnav, o surpare a trăsăturilor ce păreau că se scurg spre pămînt.

— Înţeleg cu ce migală se reface un asemenea machiaj la fiecare filmare. O adevărată pictură pe chipul viu, care să ţină seama de fiecare linie a penelului, accentuată într-un anume fel, ca să obţină racordul.

— Cînd ai însă machiori ca Mihai Mihăilescu care, cînd îşi pun în cap ceva nu există să nu reuşească, merg la sigur. Şi tot aici aş vrea să amintesc şi o altă pasionată a profesiei sale: monteuza Cristina Ionescu, un as (vedeţi, n-am cum să zic „asă"!) în montarea dialogurilor dramatice, a marilor confruntări. E ştiut că soarta întregului film se hotărăşte ades la masa de montaj. Cîteva fotograme — uneori una singură în plus sau în minus — pot schimba sensul unei secvenţe. Laşi o pauză mai lungă între două replici şi pe ecran îţi apare o ezitare. Montezi mai alert, mai agitat şi poţi modifica un caracter, o întreagă relaţie dramatică. Aveam o secvenţă importantă la **Întoarcerea...** cînd jandarmul pleacă de la nuntă şi intră în cameră, oprindu-se lîngă peretele cu arme. La mireasă nici nu se uită. „Mult iubeşti tu armele, Dumitre" spune speriată Catarina. Iar el, violent: „Mai mult ca orice pe lumea asta." Scena, prefigurînd întreaga tensiune dintre proaspeţii soţi, era interpretată foarte bine. dar la o dublă Ana Ciontea a descoperit un mic gest, înainte de rostirea replicii: înghiţea în sec. Şi asta sublinia întreaga teamă a tinerei mirese. Ne-am oprit la această dublă şi Cristina Ionescu a montat-o atît de exact, încît transmitea parcă şi paloarea fetei în faţa brutalităţii bărbatului.

Alteori, printr-un paralelism atent realizat în montaj, ca în scenele de ritual al îmbrăcării cămăşii bărbaţilor la plecarea în război, asistaţi de neveste, sau în momentele în care femeile scriu pe front, jandarmului, s-a putut concretiza în cîteva imagini dramatismul unor destine paralele comentate pe pagini întregi în nuvelă. La aceste secvenţe, interpretele celor două rivale au găsit ele singure soluţiile artistice fără să fi ştiut una ce făcuse cealaltă şi fiecare a ajuns, în aceeaşi situaţie la reacţii diferite, potrivite temperamentelor respective.

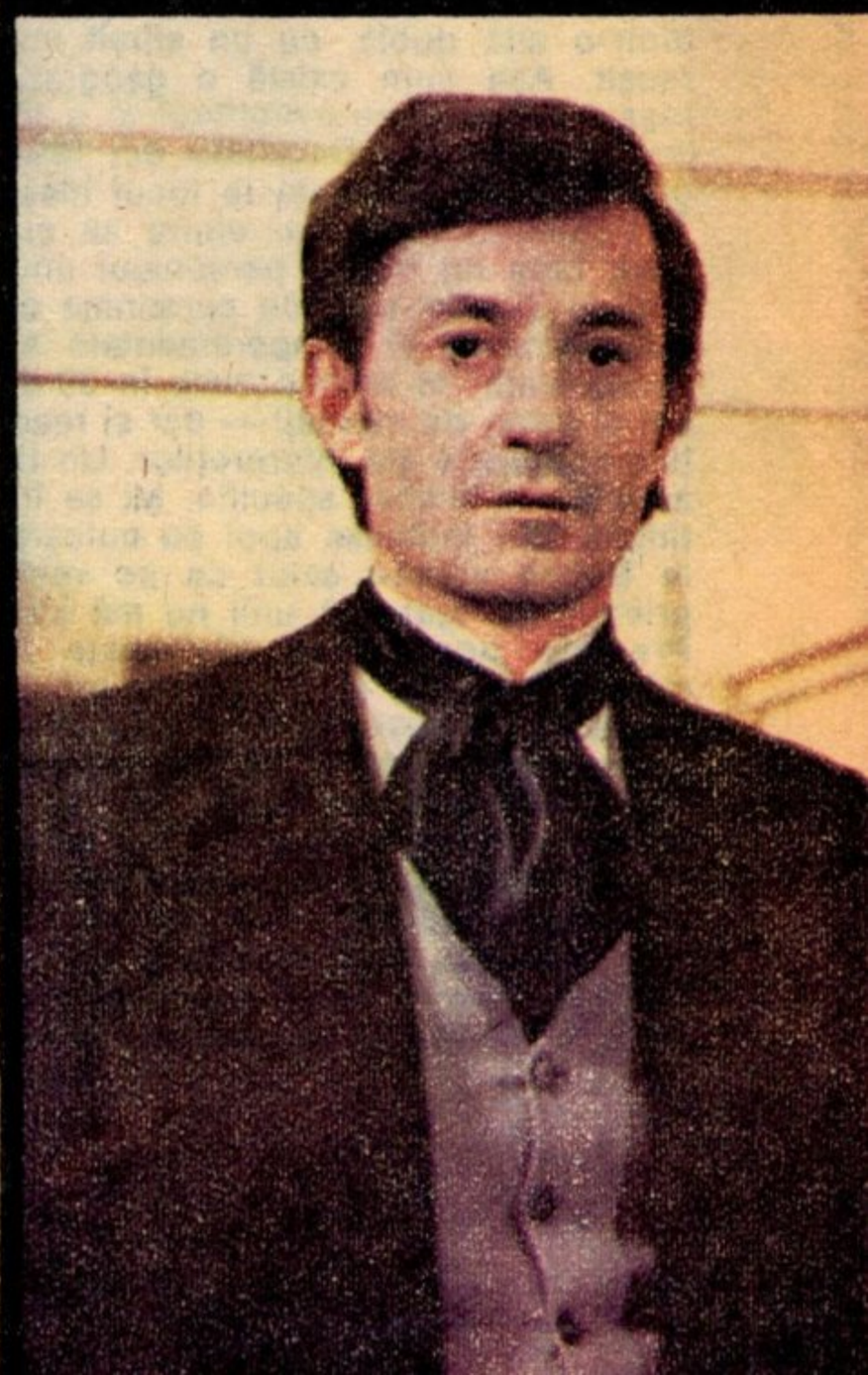
Uneori poţi găsi cu totul întîmplător cheia unui personaj care te frămîntă de mai multă vreme. N-am ştiut la început, nici eu, nici Maria Ploae interpreta Ceciliei din **Luchian,** care ar fi dominanta portretului iubitei pictorului. Pînă într-o zi cînd am văzut-o pe Maria jucîndu-se cu copiii fără să se ştie observată. Era atît de fericită, se copilărea atît de frumos, încît am înţeles că aici trebuie căutată drama Ceciliei. Ea visează o familie, copii, dar omul pe care-l iubeşte nu i le poate dărui. Se despart. Cînd după cîţiva ani pictorul o zăreşte într-o curte, îmbrăţişîndu-şi senină copilul, ochii lui ce ard de febră o urmăresc din spatele grilajului cu o sfîşiere şi mai tragică în contrast cu bucuria Ceciliei. Pelerina lui neagră dispare, ca o umbră, din viaţa — acum echilibrată — a femeii.

Ar fi multe de spus despre portret, personaje, destine. Dar priviţi afară, s-a făcut în sfîrşit senin. E soare, şi abia aştept să ieşim cu Maria şi copiii la iarbă verde.

— Vă doresc un cadru însorit pentru acest portret de familie.

Interviu realizat de
Alice MĂNOIU

O lume de aspiraţii într-o privire: *Luchian*, cu Ion Caramitru, regia Nicolae Mărgineanu



Arta portretului și montajul

„Foarfecele poetic" între rigoare și fantezie

Întuneric. Stau în cabină și montez secvența fetei dansînd din **Ringul** de Sergiu Nicolaescu. Regizor de mare forță. Opresc. Dau imaginea înapoi. Din grațioasă, mișcarea pare acum nefirească. Chestiune de optică. Reiau. Schițez și eu o dată cu balerina, pașii. Noroc că am încuiat ușa. Cine m-ar vedea dansînd în cabină!... Mi se întîmplă ades să joc și eu scena în fața ecranului, o dată cu interpretul, să-i urmăresc fiecare gest ca să-mi dau mai bine seama de ritmul unei replici, al unei mișcări: se ridică, deschide fereastra, se așează și își continuă povestirea — să zicem. Operatorii pot filma cu mai multe aparate deodată, ca la **Ringul**. Deținuta dansează pe fundul unui bazin gol, ofițerii hitleriști o privesc de pe margine, ea pare o pasăre prinsă într-o capcană. Unghiuri diferite, planuri generale, planuri de reacții, detalii. Am pe masa de montaj bucățele de mimică, de mișcare, ce trebuie să capete nu numai cursivitate, ritm, dar și un anume sens. O maximă expresivitate. Cuvinte-imagini, din care se va lega fraza și, din fraze, înțelesul întregului. Montajul e sintaxa și totodată morfologia filmului. Arhitectura operei cinematografice. Stau și disec fiecare privire, fiecare gest ca să îl înțeleg pe cel mai expresiv dintre cele mai... Uneori, iau din începutul unei dublе o privire și continui scena dintr-o altă dublă, cu un sfîrșit mai reușit. Așa cum există o geografie ideală există pentru monteur și o interpretare ideală. Rezultată din fotograma ideală, montată la locul ideal. Tot „jucîndu-mă" așa, ajung să cunosc bine nu numai personajul unui film — și cîte sute de personaje de toate vîrstele și temperamentele au „prins viață" în mîinile mele în 30 de ani și ceva, de montaj! — dar și reacțiile personale ale interpreților. Un tic anume, un timbru specific. Mi se întîmplă să-i întîlnesc apoi pe culoare, la Buftea și să-i salut ca pe vechi prieteni cu toate că unii nu mă știu. Profesia noastră se săvîrșește în taină, în umbră, nu în lumina reflectoarelor. Și totuși cîtă migală ca să nu dezavantajezi actorul, să nu-i lași cea mai mică notă artificială, să tai la sînge — chirurgie nu glumă! — tot ce îngreunează ideea și întîrzie emoția. „Foarfecele poetic", cum numea Balasz montajul, face minuni. Și invers. Depinde mult de îndemînarea monteurului. O fotogramă în plus sau în minus poate schimba sensul unei scene, chiar și soarta unui personaj. Cînd nu sesizezi cu exactitate intenția scenaristului, a regizorului sau a interpretului riști să denaturezi sensul. Uneori „riscul" poate fi în favoarea filmului. Aici intervine rolul creator al foarfecii, căci montajul poate redecupa materialul filmat. În acest domeniu, rigoarea se îmbină cu fantezia. Rigoarea, ca în științele exacte. Dealtminteri, mă pasionează mult matematica. Mă destind cu diferite exerciții, retrăind anii de studenție la Electronică. Am un calculator mic cu care mă amuz. Îmi prinde bine, căci acest hobby face casă bună cu montajul unde lucrezi la fracțiune de secundă.

Un „cîntec" din prim planuri

Dar să revin la **Ringul**. Dansatoarea ridică brațele. Aleg exact momentul în care mișcarea are amplitudine, gestul — frumusețe, elan. Fotograma care să dea cel mai bine senzația de plutire, de zbor. Deținuta din **Ringul** (scenariul cunoscutului scriitor Ioan Grigorescu) pe care o văzusem umilită, spălînd podelele lagărului, redevine acum în dans, pentru o clipă, liberă, demnă, fericită. Mă fascinează privirile expresive ale Măriei Bănică în acest dramatic „cîntec de lebădă". O clipă — nu mai mult, doar cîteva fotograme — fata pare că-și străfulgeră din priviri, călăii. Se apropie de marginea bazinului și într-o mișcare energică (montez din nou scurt, cît mai scurt) își sfidează dușmanul. Alternez rapid planul cu ochii ei încărcați de ură, cu prim-planurile ofițerilor — zîmbetul tîmp al unuia sau privirea dură a lui Gebauer — Culineac. Din nou gestul — oare de revoltă sau de teamă? — al balerinei, în ritmul din ce în ce mai nervos al dansului. Piruetează și mărgelele i se răsucesc în jurul gîtului. Nazistul se ridică. Rînjește. Îl știm un sadic. Un plan îi cuprinde pe ambii, călău și victimă: aici e momentul să insist asupra detaliului cu mărgelele care se învîrtesc tot mai strîns, ca un laț în jurul gîtului. Umbra lui Gebauer acoperă silueta fragilă. Privirea fulger a fetei parcă presimte ceva. Imaginea se întunecă. Un strigăt sfîșietor din off și spectatorul își poate închipui deznodămîntul, nu e nevoie să-i dăm mură în gură. O secvență care, montată altfel, în planuri lungi, descriptive, ar fi povestit corect momentul; așa, fragmentată în peste 40 de planuri, din care unele repetate, pentru efect, într-un ping-pong de priviri, creează șocul emoțional. Curentul de înaltă tensiune care a impresionat — se pare — nu numai publicul, ci chiar și critica pretențioasă. A fost o secvență pasionantă pe care am montat-o în mai multe variante, păstrînd în final soluția care mi s-a părut optimă. M-au bucurat mult aprecierile unor cronicari. În sfîrșit s-a observat și montajul unui moment psihologic, nu numai al unor secvențe de bătălii spectaculoase. Filme de război am montat, nenumărate. Și cu nenumărați regizori. Fiecare cu temperamentul, cu metoda lui de lucru. Dar mă atrag din ce în ce mai tare, în ultima vreme, filmele de introspecție, de sugestie, de subtext. Acum lucrez din nou cu subtila analistă Malvina Ursianu. După **Liniștea din adînc**uri — film care mi-a adus un premiu ACIN — a urmat **Pe malul sting al Dunării albastre** și acum O lumină la etajul X. Toate trei m-au pus în fața unor momente de creație regizorală și interpretative deosebite.

Montajul — o profesie care se oficiază în umbră, aruncînd toată lumina asupra personajului

Portrete insolite

Să ai șansa de a urmări evoluția unor eroine atît de interesant concepute de Malvina Ursianu și jucate de mari actrițe ca: Gina Patrichi, Irina Petrescu în roluri principale sau de Eugenia Bosînceanu, Lucia Mureșan, Maria Rotaru, Rodica Mureșan, Stela Popescu, în miniaturi admirabile — nu-i puțin lucru pentru monteur. Mă

obsedează diabolica „Doamnă" a Ginei Patrichi din **Liniștea din adîncuri.** Unul din cele mai originale portrete cu care m-am întîlnit în cariera mea. Personajul e caracterizat, încă din scenariu, cu o uimitoare precizie și bogăție a detaliului. La ceaiul oferit de colaboraționistă, în timpul războiului, nemților cu care tratează vînzarea petrolului românesc — unul din invitați remarcă lipsa femeilor din personalul casei. „Nu le suport — precizează Doamna. Sînt glandulare." Peste cîteva scene, vom afla la fel de concis, de brutal, părerea ei despre căsătorie și maternitate: „Mă dezgustă. Sînt inestetice." Tonul e dur, sentențios. Am încercat să valorific și prin montaj — conform devizei „nici o fotogramă în plus, nici o fotogramă în minus", privirea rece, tăioasă a acestei patroane — „femme de tête" — care nu cunoaște alte relații decît cele dictate de afacerile ei. Și de resentimentele castei pe care o reprezintă. Secvența m-a atras în chip deosebit pentru fantezia și rigoarea cu care autoarea și interpreta completează insolitul portret. Fixează mai întîi cadrul: camera în care Doamna se machiază, își compune îndelung „personajul pe care îl arată lumii", o cameră ce „seamănă, mai degrabă, cu o sală de operație decît cu un budu-oar". Aceeași pregnantă sugestivitate în descrierea îmbrăcămintii. „Un halat alb, de o impersonalitate senatorială". Fesele de tifon cu care-și acoperă capul, pentru a începe operația estetică. Oglinda triplă ce va reflecta chipul fe-

Montajul — „o bătaie de inimă" zicea Godard. Pentru mine — o pasiune de-o viață

meii, ca și trecerea prin cadru a valetului executîndu-i, tăcut, ordinele. Feciorul — „o prezență de eunuc admis în intimitatea strictă a stăpînei" e descris, cu aceeași concizie și expresivitate, de autoarea decupajului. Și amorsat, ori surprins în plan apropiat, dîndu-i replica, respectuos dar rigid, uneori chiar ostil, secretarul (Val. Paraschiv). „Să vă citesc ziarele, doamnă?" „Inutil. Cunosc toate evenimentele cu 24 de ore înainte". Scenă de replici tăc au tac, montaj strîns. Doamna continuă să-și picteze ochiul „egiptean" în oglindă, cu celălalt își cercetează distant salariatul, cerînd informațiile care o interesează pe ea. „Madam Voinea e fiica marelui chirurg? — Exact! — Voinea a luat-o pentru avere? — Nu știu. S-ar putea". Doamna se înfurie: „Domnule, nu-mi fă pe oracolul de la Delfi. Salariul dumitale e pentru informații precise." Tensiunea între cei doi crește. Jocul e din ce în ce mai strîns. Trebuie să dozez aici bine efectele, să las fiecare cadru doar atît cît să îl încarce pe spectator de încordare. Mențin în prim-plan privirea lui Val. Paraschiv doar o clipă, cît să îți dai seama că încearcă să-și stăpînească reacția. Doamna continuînd să se pudreze: „Zace în dumneata ura clăcașului (aici neapărat intercalez planul reacției secretarului înfruntînd, rigid, replica) în timp ce din off, vocea ei completează sarcastic „plus greaca și latina și tot ce-ai mai văzut în lume" (acum pe intonația ei apăsată, precizînd „în lumea **noastră**" revin pe chipul ei, sublinilnd prăpastia). O secvență concentrînd în ea întreaga esență a unor relații sociale.

Timpul istoric și timpul subiectiv

Și o altă întîlnire artistică la fel de interesantă, prilejuită tot de Malvina Urșianu. Regizor-scenarist ce-și cizelează cu migală fiecare personaj, fiecare replică. Interpreta — aceeași actriță de mare clasă, Gina Patrichi, în rolul fostei dansatoare ajunsă stăpîna conacului **(Pe malul sting al Dunării albastre.)** Spre deosebire de portretul din **Liniștea din adîncuri,** aici precizarea se face brusc, din primele cadre: o mînă cu un pistol țintind în joacă niște tablouri. Tot o petrecere, tot ofițerii hitleriști și o gazdă ce se distrează, nebănuind apropierea erei istorice: eliberarea țării. În aplauzele petrecăreților, Zaza, ametită, nimerește tablourile și explică: „Am fost trăgătoare la viața mea. La circ, zburam mărul de pe creștetul partenerului". Detunătura ei trezește o fetiță. Am lăsat un plan scurt: reacția copilului speriat. Zaza ochește portretul unei femei a cărei privire parcă o urmărește. „E prima soție a răposatului" precizează cineva din afara cadrului. „Nu te știam geloasă Zaza" „Nu sînt" dar prea făceau cu toții pe nebunii", își rezumă fosta saltimbancă situația ei de intrusă în familia de viță veche. În capul scării apare fetița care-i aruncă niște priviri încărcare de ură. Am păstrat cît mai mult în cadru această sugestivă expresie a copilei pentru că anunța întreaga înfruntare între cele două personaje. „Scorpie", șuieră veninos Zaza, adresîndu-se deopotrivă fetiței și tabloului. Trebuia sugerat deci, prin montaj aceeași direcție a privirii. Aceeași tensiune între copilă — moștenitoarea de drept a conacului și mama vitregă „uzurpatoarea". Un fel de „face à face", extrem de important pentru întreaga evoluție a acestor excelente portrete individuale, dar și a portretului de grup social surprins la o răspîntie istorică. Atît personajele interpretate de George Constantin, Gheorghe Dinică, Val. Paraschiv, Stela Popescu, cît și cele de plan secundar (Maria Rotaru, Fory Etterle) sînt portrete admirabile care se definesc într-o relație dinamică, vie, ades surprinzătoare.

E o bucurie să poți colabora la asemenea filme bogate, încărcate de adevăr omenesc, de fiorul artei adevărate.

Rămîn îndrăgostită de vraja montajului, a micului meu ecran fermecat unde pot opri și chiar întoarce pînă și timpul!...

Adina GEORGESCU—OBROCEA

Dansul vieții și al morții într-un montaj de suspans
(imagini din *Ringul* cu Maria Bănică)

Cannes '84

Dimineață înfrigurată

După multe filme marginale sau cu marginali, țara-gazdă acceptă să prezinte o superproducție națională, dar numai cu condiția să fie „hors concours" *(Fort Saganne*, cu Catherine Deneuve, Sophie Marceau și Gérard Dépardieu)

Oricît de interminabil ar fi fost filmul din noaptea trecută (uneori) **proiecția lui începe la ora zero), oricînd ajunge să-și pună capul pe pernă, jurnalistul la Cannes** începe ziua cel tîrziu pe la șase. Hotelul doarme. Madamele nu zdrăngănesc încă vesela prin oficii. Aspiratorul cu mațul kilometric n-a intrat în funcțiune. Deocamdată, căruciorul cu ustensilele curățeniei și ale primenelii matinale nu a început să fîșîie pe mocheta coridorului. De-abia după ora șapte și jumătate ceilalți jurnaliști — împărțitorii de jurnale — vor azvîrli în fața anumitor uși trei din cele cinci buletine zilnice. **Le film français** sosește, de obicei, primul. Îl auzi căzînd cu un fîșîit aproape sfios. El a fost prima publicație a festivalului. Pînă acum cîțiva ani, singura. Acum a rămas cea mai subțirică. Invazia de capital transoceanic de pe la mijlocul anilor '70 a gigantizat totul: palat, rețea, publicitate. Mai ales publicitate, publicitate începînd cu fluturașii presărați de elicoptere, cu gadgeturile-șepci, săculețe, insigne, dar ce nu le dă prin cap agenților de publicitate? Uneori gadget-ul e o cafea obținută undeva la subsol, la standul unei țări din America Latină. În orele de pauză, în fața acelui espresso e prăpăd. Nici o ocazie, respectiv nici o gratuitate, nu trebuie pierdută. Festivaliștii se înghesuie. Întind mîna peste umărul din față. „S'il vous plaît!" **Publicitate înseamnă și maicul pe care scrie: îmi place la nebunie filmul cutare și cele 15 avioane care zboară deasupra** Croazetei, fluturînd pe cer numele unor filme în pregătire. Publicitate înseamnă mai ales „publicație". Acum cîțiva ani a apărut — iată al doilea ziar depus la ușă — **Screen. Screen** vine pe la 8 fără un sfert. Nu știu dacă **distribuitorul are alt temperament sau dacă hîrtia lui are altă acustică. Cert e că la aruncare revista nu fîșîie niciodată. Întotdeauna face poc! A treia publicație, în ordinea primirii la hotel, dar și a apariției sub cerul de**

azur, este **The business.** Băiatul care o aruncă e — fără îndoială — cel mai sportiv. Cînd o azvîrle parcă lovește mingea în poartă. Cînd **The business** atinge ușa (anul acesta cheia e electronică; de fapt nu mai e cheie, e un fel de tichet introdus între două buze de crom), ușa, zic, se clatină și icnește. E normal. **The business** e cel mai puternic. Este cotidianul cu cele mai bățoase, mai satinate și mai multe file. Reclame. Puhoi de reclame, dar și puhoi de cifre. În anii trecuți — considerîndu-le extra-artă — nici nu-mi aruncam ochii pe ele. Eroare! Eroare corijată tîrziu, dar corijată. Anihilată chiar cu certitudinea că aici — în business — e marele joc. Și dacă Lessing, mi se pare, spunea, că *nimic nu e mare dacă nu e adevărat,* aici, pe Coastă, fraza trebuie neapărat întoarsă: nimic nu e adevărat dacă nu e mare. „Mare" e comercialul, e financiarul. La acest adevăr copilăresc de simplu am ajuns, cum ziceam, tîrziu, după ce am avut ocazia să-i observ, să-i văd. Să-l aud, ore întregi, pe Bergman. E, fără îndoială, genial. Pe măsură ce trec anii devenind mai simple, filmele lui devin mai sfîrtecătoare. Dar acest Goethe al cinemaului vorbește cîteva minute despre obsesiile lui metafizice și ceasuri întregi despre obsesia lui fizică, imediată, practică: impozite, dispute bănești, „exil din motive economice". Pe scurt: money. Fellini — celălalt titan — se poartă la fel. Ziariștii îl roagă să decodeze ultimul lui film, **E la nave va.** Autorul rîde albastru și povestește odiseea — e într-adevăr patetică — a strîngerii capitalului necesar pentru ca vaporul să fie urnit, apoi scos din împotmolire, apoi micșorat la scară apoi...

Anul ăsta au mai apărut încă două cotidiene. Stipendiile lor sînt încă anemice. Ele nu „se distribuie". Se găsesc în diferite puncte cheie din „Bunkerul roz". Unul se numește **Ciné-files.** Titlul, precum băgați de seamă, identifică cinefilii (în cazul de față iubitorii de filme „art et essai") cu cozile de la cinema. Acum cîțiva ani, identificarea era utopie curată. Între timp, acest tip de cinema și-a format un public de care nu se mai poate să nu se țină seama. Calitatea lui, a publicului (pasiunea, constanța, coerența, calificarea) poate suplini, pînă la un punct, cantitatea. Dar și ea — cantitatea — e în ascensiune. Celălat cotidian „nedistribuit" e **Générique,** subintitulat „Scrisoarea cinematografului francez". Deocamdată, cele 8 foi vor să fie un cicerone.

Pe coastă, în zilele festivalului, au venit anul ăsta, traversînd uneori unul sau două oceane, aproape 40.000 de spectatori. **Generícul** se adresează acestor pelerini. Vrea „să-i facă să vibreze", iar vibrația lor să se transmită filmului. „Să-l facă să trăiască". De-a lungul anilor Festivalul și-a constituit un templu, o bursă, un hipodrom, o pistă de

O revelație a acestui an: un film de acum 60 de ani, Metropolis

lansare. În definitiv, de ce n-ar avea — așa cum ar vrea ziarul — un serviciu de animare, de reanimare?

Cum ziceam, aceste două cotidiene nu-ți sînt depuse pe prag, dar primele trei buletine trîntite în fața ușii, între șapte și jumătate și opt, însumează uneori pînă la două sute de pagini, dacă nu mai mult. Prima lectură — fotografică, pe diagonală — se face de obicei pe faleză, în mers spre noul palat, spre **Grand Auditorium Lumière.** Acolo, la 8 și jumătate, are loc prima vizionare. Ochi cîrpiți. Obrazuri boțite, cearcăne, mahmureală. Unii ațipesc în fotolii după primele secvențe. Deocamdată — sîntem la ora șase — hotelul doarme și chiar dacă a fost construit înaintea primului război și chiar dacă are pe blazon un număr maxim de stele, la ceasul ăsta peretele se subțiază, devine o foiță, și te-ntrebi cum de nu se umflă, cum de nu se suge, cum de nu se crapă sub presiunea respirației adînci, zgomotoase, a unui vecin care doarme cu fața la tine. Îl simți cum pufăie în fața zidului comun. Perete sau aripă de libelulă? Băieții de la restaurant nu se mai foiesc. Au adunat pe la ora trei comenzile pentru micul dejun, cartoanele portocalii atîrnate de clanțe. Acum sîntem după momentul răsăritului, deși e mai mult ca sigur, soarele n-o să răsară nici azi. Și azi o să se joace de-a șoarecele și pisica. Cinci minute senine, o apariție glorioasă, incendiară, apoi o dispariție bruscă. O plapumă cenușie peste umbrelele multicolore. O aversă. O toană meteorologică, apoi... Deocamdată sîntem în zori și ziaristul încearcă să-și adune mințile, să-și trieze kilogramele de prospecte, să hărtănească ziarele din ziua precedentă, să-și scrie jurnalul propriu, dar mai înainte de orice să rezolve marea dramă a fiecărei zile: drama alegerii. Iată, scot din stivă un buletin, nu importă care, aleg deci o zi la întîmplare.

La ora 8,30, „la buncăr": **Danny Rose.** Este ultimul film al lui Woody Allen. Este prima comedie din festival, este noua apariție a Miei Farrow, este povestea unui impresar, este tabloul unei lumi — show-busi-

→

Atmosferă tipică filmelor englezești *(O altă țară)*

Ecranizarea unei cărți celebre
(În poalele vulcanului)
de John Huston,
cu Jacqueline Bisset și Albert Finney

ness-ul — văzută în încăperile de la subsol, acolo unde au ajuns ex-starurile, vedetele rămase fără vizibilitate, măscărici ghinioniști, ventrilogi gîngavi, xilofoniști fără vedere, fachiri cu bateriile descărcate, patinatori travestiți în rabini, cîntăreți dezumflați de noile mode. Este totuși lumea spectacolului privită de pe trotuarul inimii. Al inimii, pentru că, în cădere, fostele celebrități (doar ele?) devin întotdeauna sentimentale. La vîrsta ratării toți încep „să simtă". Degringolada e ahtiată de romantism.

Claudia Cardinale în *Henric al IV-lea* sau Pirandello văzut de Bellocchio

Filmul lui Allen se termină după ora 11.

...dar la ora 9.30 în Auditorium J „se dă" ultimul Menzel, **Showdraps, festivities.** Menzel, uitat de domnul Boussinot și acum, la ediția a doua a enciclopediei sale. dar ce mult ar vrea jurnalistul, să reîntîlnească umorul acela trandafiriu pe negru și acel obraz subțire, palid, de somnambul căzut de pe streașină. Ultima oară l-a văzut într-un film retro. Ca de atîtea ori lui Menzel îi plăcea să facă pe actorul; acolo juca rolul unui ziarist căzut din nenoroc în mijlocul unei drame familiale: un medic de prestigiu, personalizarea severității științifice, o soție prea tînără-superficialitate, decorativă și devoratoare, o fostă soție — Mater Dolorosa — și el, Menzel, înduioșător de candid, de zăpăcit, de incapabil de a intra în joc. Dar el e martorul, un martor revendicat pe rînd de cele trei tabere. Utilizat de ele. Epuizat de ele.

...dar la ora 9,30, la sala Cocteau „se dă" ultimul Sautet, **Băietei,** și cînd în competiția selecția franceză îți propune **Pirata**, un fel de Manon Lescaut, trecută prin mașina de tocat carne și tăvălită într-o lume de punk-și în care Des Grieux e tot femeie — un Claude Sautet, om în toate mințile, doctor în prietenie, în cartiere mărginașe, în dramele unei anume vîrste, chiar nu trebuie pierdut (**Vincent, Paul și ceilalți, Mado, O simplă poveste**).

...Dar la aceeași oră, 9.30, în marea sală a Vechiului palat „se dă" **Stația atomică** și filmul acesta — se știe — discută cea mai controversată „afacere" a Islandei postbelice: reacția față de instalarea bazei NATO la Keflavik. Dar această „afacere" e numai a unei țărișoare izgonită printre ghețari? Regizorul Thorsteinn Jonsson a vorbit mai mult decît ademenitor despre „structura de monedă a acestui film". Capul sau pajura? Capul este, într-adevăr, capul unei femei care trebuie să aleagă între doi bărbați, rivali sentimentali, dar, în plus, ei reprezintă și două moduri de viață opuse. Pajura? Pajura — spune autorul — e desenată sub forma unei întrebări: cum poate o mică națiune să-și mențină ființa cînd se află la mijloc, compresată de forța titanilor planetari?

...dar la 9.30 la le marché, la Star „se dă" **Bunul plac**, ecranizarea ultimului volum al Françoisei Giroud, fără nici o îndoială.

una dintre cele mai sagace femei ale Franței contemporane. Script-girl în fragedă tinerețe, scenaristă, adaptatoare, dialoghistă, în ultimul timp romancieră, ea a fost și rămîne, de fapt, ziaristă pînă-n măduva oaselor. Morbul jurnalismului a posedat-o în toate împrejurările unei vieți tumultoase, din care n-a lipsit nimic, nici chiar tentativa de sinucidere. Funcția ministerială de acum cîțiva ani a exercitat-o ca un corespondent special pe frontul puterii (de altfel, cartea scoasă o dată cu ieșirea din cabinet s-a și intitulat **Comedia puterii**). De la dialogurile din **Dacă mint** la romanul biografic **O femeie onorabilă** (Marie Curie), anecdota se învîrtește întotdeauna sub aceeași obsesie, pe același ax: mecanismul puterii. Marea, abstracta, globala putere față-n față cu micul, concretul individ. Pentru ins — crede — F.G. este un meci dinainte pierdut. Insul e mereu strivit de Marele Tăvălug. În **Bunul plac** individul este un vîntură-lume, un șomer, un băiat care, într-o seară, o acostează pe Catherine Deneuve, o întreabă cît e ceasul, apoi mai mult din zurbăgeală îi ia poșeta. Ce se poate găsi în poșeta unei frumoase decoratoare? Un portofel cu mărunțiș, un inel cu chei, un ruj și încă mai ce? O scrisoare! O scrisoare pe care femeia o poartă mereu asupra ei. De ce? Pentru că scrisoarea poate să dezvăluie că un foarte înalt demnitar (Jean-Jouis Trintignant) aflat acum în plină campanie electorală, deci la răscrucea tuturor inimiciților, nu e deloc ceea ce ar vrea să demonstreze cu atîta înverșunare că e: un bărbat, un soț, un om exemplar. Imaculatul are un copil din flori, un băiețel ascuns de vreo 8—10 ani cu grijă, dar mai ales, cu cinism. Acest cinism poate alimenta adversarii politici și, dintr-o întîmplare, ei chiar ajung să adulmece șansa. Acum totul e să-i împiedici, să-i contracarezi, să-i atragi pe piste false, să le dai ceva în schimb. Ce? Pe cine? Frumoasa decoratoare își ia copilul și izbutește să fugă din arenă. Femeia e prea deșteaptă ca să nu fi aflat că meciurile cu Mecanismul sînt programat pierdute. Rămîne tînărul, mult prea naiv, mult prea zănatic. El a smuls poșeta unei femei și crede că acum poate să smulgă cîteva fire din barba unui prea înalt demnitar. Françoise Giroud aduce în acțiune personaje bine cunoscute ei: un ziarist prea bine informat, un ministru cu aer curtenitor, un politician. Fiecare își joacă rolul: ziaristul va plăti pentru ceea ce știe „în plus", ministrul va discuta în continuare ceremonios, dar va face ceea ce-i impune funcția, politicianul se va descotorosi de trecuta dragoste pentru că sentimentalismul n-are ce căuta în alegeri, tînărul „un june sentimental, înfometat de tandrețe", va fi singurul care refuză rolul în care a fost programat. Rolul de mazetă. Cum sistemul joacă tare și la mize mari, refuzul se plătește cu prețul maxim: viața! Sfîrșit dramatic. După cuvîntul „fin", autorii adaugă cu apăsată ironie: „toate faptele acestui film sînt imaginare, deci orice asemănare etc. etc." și iscălesc „F.G. și F.G." (Primul F.G. este, bineînțeles, Françoise Giroud, al doilea reprezintă inițialele regizorului cunoscut pînă acum doar ca scenarist și dialoghist: **Trio infernal, Banchera, L'état sauvage** — respectiv Francis Girod)

...Dar la aceeași oră, 9,30, în oraș, la Olympia — dumnezeule mare — „se dă" chiar **Metropolis**, capodopera lui Fritz Lang (1890—1976). Parcă-l văd pe Lang. Parcă ieri se plimba pe faleză, înconjurat de ciraci; era președinte de juriu și pentru că pe Coastă tot — sau aproape tot — e posibil, lansase, fără voie, o modă macabră. Adică: de mult trăgea mîța de coadă la Paris. Fostul student la arhitectură își cîștiga pîinea făcînd caricaturi și desenînd cărți poștale. A fost mobilizat (sîntem în primul război). În conflagrație, a lăsat un ochi. Golul de sub frunte și l-a acoperit cu un bandaj negru. Și iată că — după cîți ani? — după vreo 60! — tinerii cu căști și cu patine pe rotile au hotărît să-și bandajeze cu negru un ochi sănătos. „Patinatorii chiori"! De ce nu? Proprietarii de Rolls-uri conduc desculți și în zdrențe (în America, la magazinele de lux și

→

O zi la țară, un film de Tavernier într-o viziune a picturii impresioniste

la un preț de patru ori mai mare decît cel obișnuit, se vînd ciorapi cu o țesătură care dă senzația că ar fi ferfeniță.). Dar să ne întoarcem la opera fără de care nu se poate concepe nici futurismul, nici expresionismul cinematografic (aceeași atracție pentru magic, pentru oniric, pentru excesiv, pentru dezlănțuirea forțelor telurice). Doi dintre cei mai pătrunzători exegeți spuneau că expresionismul a apărut în clipa în care a avut revelația singurătății. Eu aș adăuga și a primejdiei. Atunci s-a scos un strigăt. „Acest strigat este expresionismul!" **Metropolis a fost scos** din cutii de un admirator al lui Lang (Giorgio Moroder). A fost reconditionat, i s-a adăugat opt secvențe „esențiale" considerate pierdute pentru totdeauna, dar descoperite ca prin miracol, unde? — tocmai în Australia! Experiența — s-a scris mult despre asta — e cu adevărat uluitoare. Prin urmare, **neo-Metropolis** — la Cannes. Ocazia e nesperată și pentru cei mai mulți unică. Comentariile citite pînă acum îți dau sentimentul că, dacă nu o să vezi filmul ăsta o să rămîi pe veșie cu un gol sub țeastă. Așa se-ntîmplă întotdeauna cu lucrările precedate de mare pompă mare. De-aici începe probabil și bulimia cinefilă care, ce-i altceva, dacă nu o foame patologică, stîrnită de ispite în perpetuă suprasolicitare? De obicei, surescitarea vine din necunoaștere, dar acum vine direct de la antipozi, fiindcă mai toți cunosc **Metropolis** secvență cu secvență: infernul mașinilor, instrumente de tortură modernă; convoaiele lucrătorilor (37.000 figuranții) care ies și intră din uzina-temniță ca niște condamnați la exterminare, clădirile pustii ale unei cetăți oarbe („Babel-ul modern!") Oaza! fîntîna arteziană! în jurul ei junele-prim bine îndopat, bine fezandat, machiat după cinemoda anilor '20 (Gustav Froelich) în hîrjoană cu un pîlc de vampe; imensa ușă deschizîndu-se și Ea, învățătoarea, propovăduitoarea (Brigitte Helm) înconjurată de o ceată de îngeri zdrențăroși: „priviți, copii, aceștia sînt frații și surorile voastre!" Privirea ei de șaman în transă. Privirea lui din ce în ce mai holbată. El, ca un hipnotizat, schimbînd frumosul costum sportiv pe zeghea unui lucrător; apoi el în șirul de sclavi care intră în infernul cu pistoane uriașe, apoi...

Scandal sau eveniment? Moroder este cînd aplaudat, cînd flagelat. Curiozitatea a fost încinsă la roșu. Cum or să răsune cele șapte cîntece rock suprapuse peste „prototipul filmului de science-fiction", o peliculă turnată în 1926, dar acțiunea ei se petrece în 2026? (Ceva mai tîrziu voi răspunde: „excelent!" cu toate că textele cîntecelor sînt cam banale). Cum arată filmul cu inserturile transformate în subtitluri? Tot mai tîrziu voi spune „foarte bine", fiindcă acțiunea devine mai fluidă. Uneori e atît de strînsă încît ai senzația că te afli în fața unui thriller. Efectele optice dau imaginii un nou palpit — vinețiul din fabrică, cenușiul din catacombe, portocaliul care țîșnește cînd apare Afrodita mecanică, femeia-robot. Atmosfera sonoră, amplificarea decibelilor, vacarmul acustic, zgomotul asurzitor al marilor explozii, sirenele, uruitul benzii rulante, dar, mai ales, muzica cadențată, forte, la unison cu ritmurile la modă, fac să se vorbească despre această versiune **Metropolis** ca despre „un film al publicului tînăr". Toate prelucrările lui Moroder, duc evident la o nouă lectură a unui film clasic. La premieră, universul sumbru, în care oamenii deveniți „larve umane", o aglomerație de năluci ascunse în canalurile unui oraș pustiit — provoca repulsia. Azi furnicarul acesta pare o premoniție. Toate neliniștile legate de un posibil cataclism atomic, toată angoasa în legătură cu o planetă amenințată cu autodistrugerea sînt aici. Peste cîteva ore, Lang o să ne apară ca un vizionar.

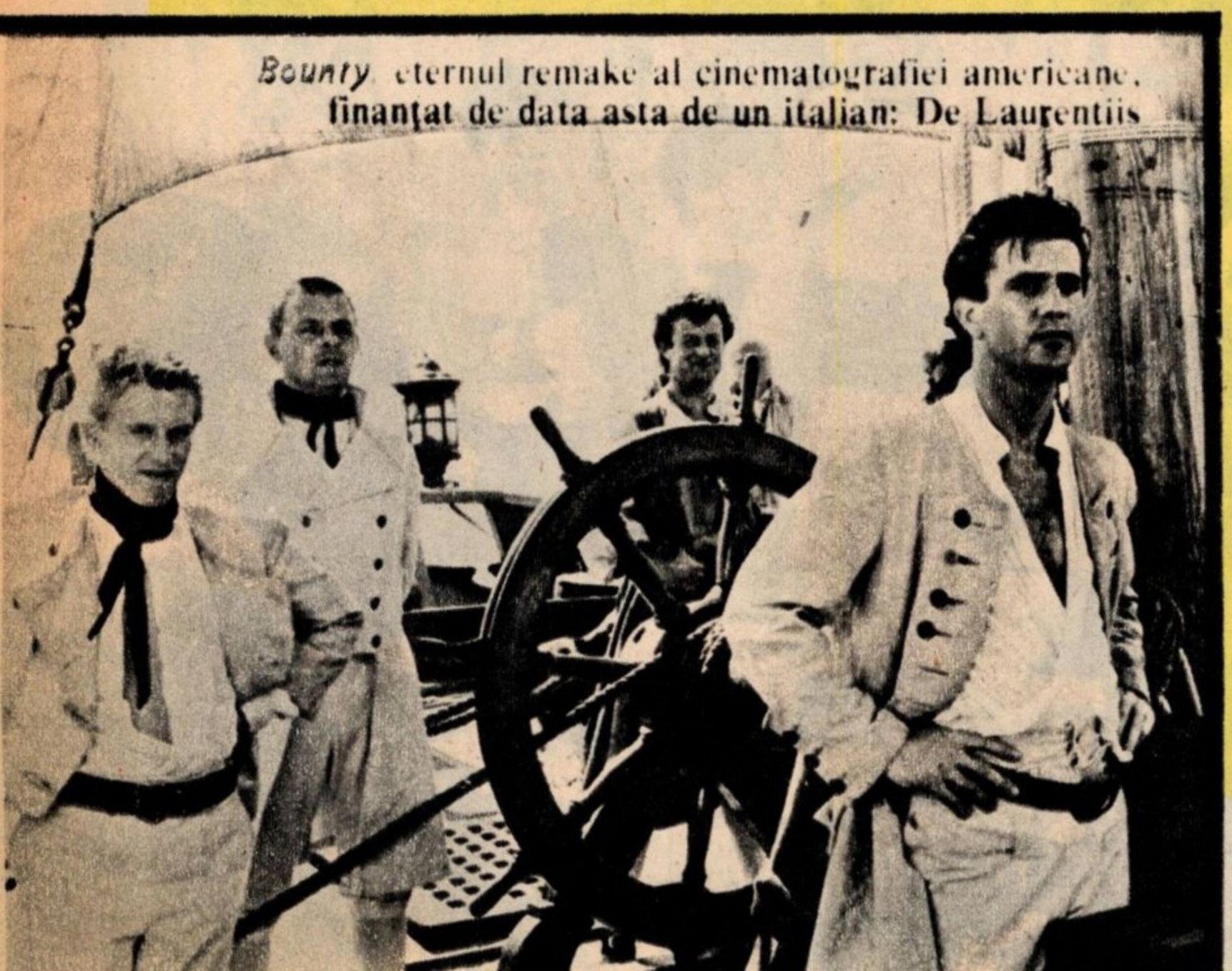
Deocamdată, însă, ziaristul nu știe. Multe dintre filme „se dau" odată și gata. Gata... for ever. Ora șase, panica alegerii. *Chenzina realizatorilor* se anunță mai îmbietoare decît festivalul... *Săptămîna criticii* presează (să nu vezi ce-au ales din toată lumea cei mai buni critici?) Și *Perspectivele*, celălalt festival paralel... și Tîrgul, *La Marché* anunță... iar la ora 10... iar la ora 10.30 în alte săli... iar la ora 11...

Desigur, desigur, pe lumea asta sînt mult mai grave decizii de luat. Dar meseria ta, acum, e să hotărăști dacă pleci în Brazilia, în Islanda, în Cehoslovacia, în R.F.G., în Camerun. Nu-i numai setea de artă. E magnetismul unor lumi care poate te vor ajuta să te înțelegi mai bine și pe tine.

Mă pregătesc să plec la asaltul zilei fără nici un elan. Pînă la Buncăr sînt 15 minute. M-am hotărît să le parcurg întotdeauna pe faleză. Pe aici, la ora asta nu trece aproape nimeni. Nu trebuie să saluți. Nu trebuie să întrebi „comment ça va?" Ai și timp să revezi, cu încetinitorul, filmele din capul personal.

Aerul e răcoros, fluid, marea spumegă fără zel, nisipul, jilăvit astă noapte, e periat cu grijă de niște băieți care, la ora asta incertă, sub cerul ăsta capricios — pentru orice eventualitate — aranjează plaja. Inutil! Inutil le zic eu în gînd. Inutile șezlongurile astea lăcuite alb! Inutile umbrelele astea cu monogramă și franjuri! Inutil se spetesc cu ruloul de făcut romburi pe plajă. Azi iar o să plouă. Azi iar o să facă totul ciuciulete. Azi iar o să ne arate colții era glaciară. — Aveți reumatism, doamnă? — Nu, domnule! Dar am fierul frigului. Habar n-am de unde-mi vine. Habar n-am...

Ecaterina OPROIU



Bounty, eternul remake al cinematografiei americane, finanțat de data asta de un italian: De Laurentiis

„Costumul? O interpretare a caracterului“

Să realizezi schițele pentru vestimentația unui film de actualitate pare la prima vedere ceva relativ ușor. Personajele trebuie să figureze pe ecran așa cum sînt ele în activitatea zilnică. Nimic mai simplu, deci, decît să copiezi costumul de pe stradă, salopeta din fabrică, uniforma de școală. Doar că arta — arta adevărată și nu confecția — interpretează realitatea, nu o fotografiază tale quale. Ea caută acel detaliu semnificativ care să te ajute să găsești sensul fenomenului, fie el doar vestimentar, explicația lui psihologică, socială, istorică.

Se poate întîmpla să existe locuri de muncă unde oamenii să nu acorde suficientă atenție ținutei exterioare, ambianței în care lucrează. Dar filmul trebuie să acorde el atenție acestor amănunte care ar putea, la un moment dat, sugera o stare de delăsare, să zicem, definind cîteodată un impas în viața unui mic colectiv sau a unui individ. Pentru noi, detaliul scenografic nu poate fi indiferent, neutru, reflectînd doar superficial realitatea; el trebuie să intre în demonstrația filmului, să joace o dată cu interpretul.

Șoferița noastră din **Angela merge mai departe** e îmbrăcată la început în costumul albastru de taximetristă. E o

Un detaliu scenografic trebuie „să joace“ odată cu interpretul

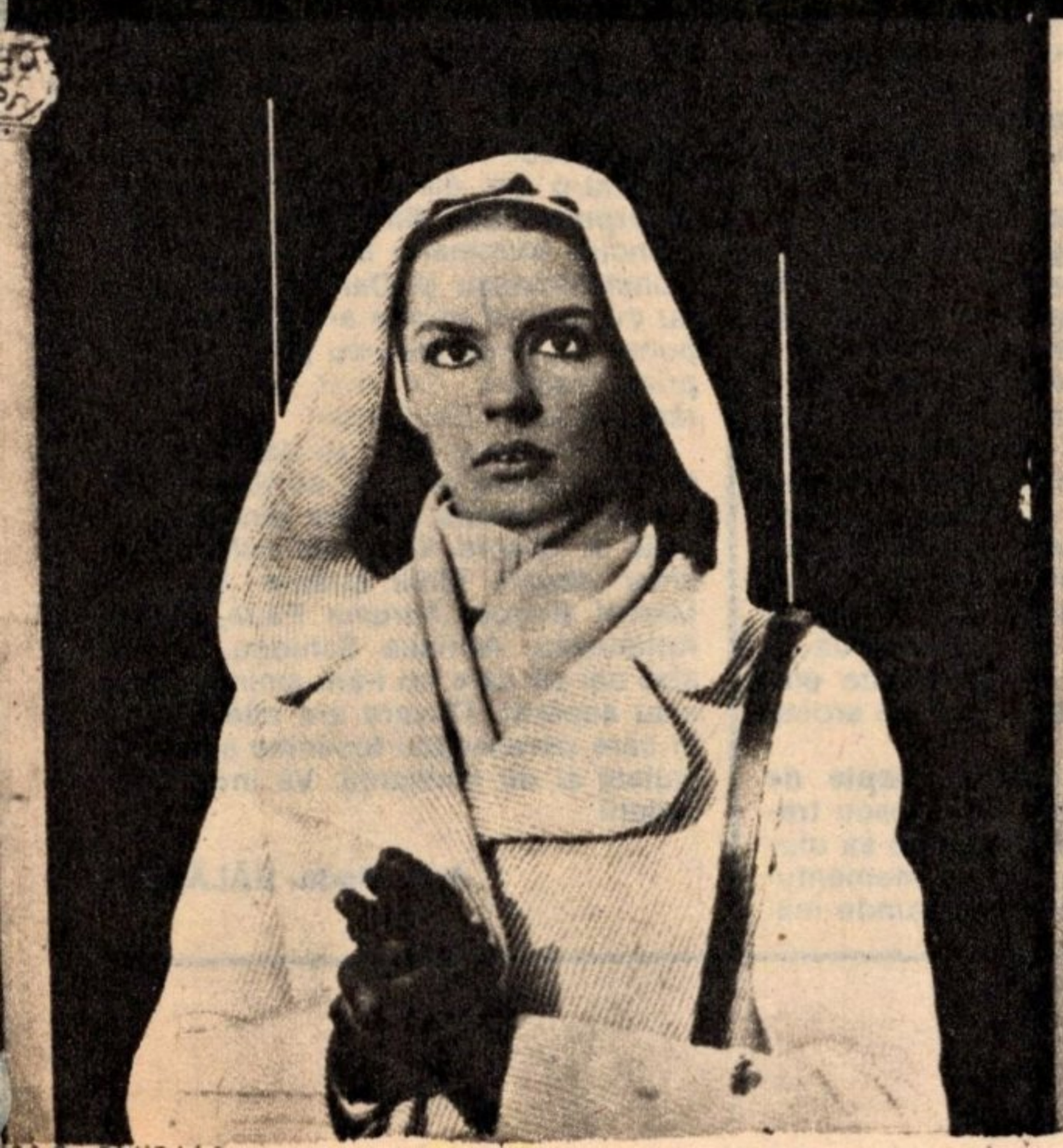
femeie între două vîrste care pare resemnată cu condiția ei de însingurată. Acasă își aruncă în grabă un halat vechi de baie și adoarme obosită în fața televizorului deschis. Dar cînd îl cunoaște pe el, se trezește brusc femeia care vrea să placă. La întîlnire, spre uimirea bărbatului, vine cu o perucă cu buclișoare (de unde pînă atunci purta părul strîns în coc), o perucă evident împrumutată, care o face ridicolă. Poartă stîngaci un deux-pièces roz-bonbon, cercei și mărgele și abia se ține pe niște tocuri foarte înalte. Pentru filmare am cumpărat împreună cu Dorina Lazăr, niște pantofi mai mici, care chiar s-o strîngă. În secvența aceea, Angela era înduioșătoare prin stîngăcia ei vestimentară, cucerind și mai mult inima bărbatului. Am gîndit acel ansamblu vestimentar în care fiecare detaliu juca, definind starea femeii, relația ei cea nouă, momentul dramatic.

Și în altă ordine de idei: Nu sînt deloc de părerea celor care sub deviza lui „exact ca în viață“ vor să arătăm doar sordidul, ori să propagăm, în numele aceluiași „realism crîncen“, urîtul sau prostul gust. Dimpotrivă, chiar și atunci cînd vrem să definim gustul îndoielnic al cuiva, kitsch-ul — care din păcate mai există — o putem face sugerînd, interpretînd, comentînd și nu fotografiind realitatea. Ca să nu coborîm noi, ștacheta artistică.

Dacă se observă o necunoaștere a îmbrăcămintii adecvate unor împrejurări, o neglijență în ținută (chiar o sfidare a ceea ce unii numesc cu dispreț „protocol vestimentar“) cred că exact filmul, prin larga lui răspîndire, are datoria de a educa estetic, oferindu-i termeni de comparație pe care poate că oamenii nu-i au întotdeauna la îndemînă. Așa, de pildă, o

→

O etapă din biografia eroinei sugerată și prin vestimentație (Irina Petrescu în *Facerea lumii*)



O perucă de ocazie și o încercare de „seducție“ (Dorina Lazăr în *Angela merge mai departe*)

adolescentă dintr-un film mai recent la care am colaborat **(De dragul tău Anca)**, deși o fată romantică (îl adoră pe Saint Exupéry), are totuși preocuparea de a fi, cît de cît, în pas cu moda. Desigur, la posibilitățile și cu fantezia ei. Pe vesta modernă din blugi și-a brodat pe Kermit broscoiul din „Muppets", cu doi nasturi verzi în loc de ochi și cu un lănțug improvizat din agrafe de birou. La serbare, recunoaștem pe ea jerseul mamei, așa cum le place fetelor să atenteze la garderoba celor mari, iar mama, la rîndul ei, poartă la un moment dat o cămașă a soțului. Am urmărit ca și prin aceste mici „împrumuturi" să sugerez intimitatea unei familii modeste, niște legături sentimentale. Aceeași intimitate am încercat să o exprim și la **Angela...** cînd bărbatul, instalat acasă la ea, îi poartă cu drag halatul de baie.

Alteori am încercat să sugerez și prin îmbrăcăminte duplicitatea, falsitatea unui personaj. În **Cine iubește și lasă** Tora Vasilescu, care interpretează o fată intenționînd să impresioneze, să ceară ajutor, intră într-o redacție cu copiii de mînă, într-un palton modest, cu un șal răsucit fără cochetărie în jurul capului. Dar un simplu detaliu — niște mărgele și volănașe ce se zăresc pe sub palton — o dau de gol. Cînd mai tîrziu Mia coboară din mașina noului protector, îmbrăcată într-un taior cu guler de blană, iar în final apare cu tot felul de lanțuri, cercei de aur și inele grele, spectatorul poate „citi" ușor, în evoluția vestimentară, involuția morală a personajului.

Uneori, pentru economie de timp și bani, trebuie să apelezi la garderoba actorului. Dar nu întotdeauna ea se potrivește cu concepția scenografic-regizorală și atunci începi să adaptezi schițele inițiale la ceea ce găsești acasă, la actriță, în așa fel încît să poți asambla piesele într-un întreg semnificativ, care să contureze o personalitate. O anume personalitate. întrucît filmul îți propune profesii foarte diferite pe care, evident, garderoba unei actrițe n-are cum să le acopere. Există și riscul repetării unor costume; la un moment dat, să n-ajungem să recunoaștem, pe ecran, garderoba unui actor așa cum recunoaștem astăzi, circulînd în multe filme de actualitate cam aceeași recuzită săracă.

De obicei, desenez încă de la început schițe pentru fiecare moment al scenariului, urmărind și prin costum desfășurarea lui dramatică. Și nu numai cea a personajelor principale ci și a celor de plan doi, adeseori de importanță egală în conturarea atmosferei filmului. Autenticității lumii de pe ecran. În acest caz, o distribuție fermă, care nu se mai schimbă pe parcurs, mă ajută să gîndesc costumele în funcție de personalitatea interpretului respectiv. Ajung astfel la cîte 80—90 de schițe pe film. Dar dacă în timpul filmărilor — cum se întîmplă adesea — se schimbă replicile, însuși personajul apare într-o altă lumină și un anume detaliu scenografic gîndit pentru o situație dramatică își poate pierde sensul, derutînd pe spectator. În **Cine iubește...** Coca Andronescu apare pe stradă împovărată de sacoșe, cu o căciulă groasă, croșetată de ea (e gospodină, are timp să lucreze) — îndesată pe cap, dar cînd se duce să-și pîrască bărbatul la șeful lui e pusă la punct — desigur potrivit gustului ei. Gust care, repet, nu trebuie să coboare pe ecran sub o anume suportabilitate. Detaliul scenografic poate sugera cu discreție condiția personajului, fără a propaga prin imagine, kitsch-ul.

E convingerea mea intimă și uneori mă contrazic din cauza ei cu unii colegi. Evitînd stridențele coloristice, hainele urît croite, oferind — cum spuneam — termeni de comparație și prin îmbrăcăminte, cadru de muncă și de familie, — prin acel „ambient" atît de important în viața de azi, care contribuie la armonia, echilibrul nostru interior — nu înseamnă că edulcorăm realitatea ci că o grăbim și prin modelul estetic. O grăbim spre țelul esențial al civilizației socialiste: omul cu o dezvoltare complexă, armonioasă, la înălțimea modernizării industriale pe care o realizează.

Florina TOMESCU

Personajul „sfințește" decorul. Și viceversa

Din titlu se vede că am fost impus unei probleme extrem de... serioase. Cînd m-am apucat de scris, tocmai citeam cîte ceva despre lumea copiilor. De la primul almanah la care am colaborat, anii au trecut, am început să trec la... a doua tinerețe — am și un copil — și cred că în aceste momente mi-ar fi fost mai ușor să vorbesc despre ambianța scenografică pentru copii. Acum 7—8 ani subiectul propus de dumneavoastră îmi era mult mai ușor de... dezvoltat.

Trecînd totuși la ceea ce mi se cere în acest magazin estival, pot să fac o confesiune celor care practică meseria de scenograf. Și anume că a face o ambianță pentru o femeie este cel mai delicat, dar, poate, cel mai frumos subiect.

Sîntem cu toții de acord că femeia o întîlnim peste tot: primul om asupra căruia deschidem ochii este mama — avem surori, fiice, prietene, neveste, iubite, vecine; cunoaștem doamne, colege, tovarășe, urîte, frumoase (toate femeile sînt frumoase!) dar ceea ce este sigur este că nu sînt două la fel (nici măcar în scenariile noastre!).

De fiecare dată cînd am întîlnit cîte un personaj feminin — și am avut norocul să întîlnesc cîteva foarte interesante — l-am observat cu teamă și plăcere în același timp.

Un personaj dificil a fost Ana din **Ana și hoțul**, filmul lui Francisc Munteanu și Virgil Calotescu (eroina interpretată de Carmen Galin — actrița luînd premiul de interpretare la Festivalul de la Costinești). Cred că ambianța propusă: o cameră de tînără cu viața și preocupările ei (cu micile atenții, cu discurile, cu muzica iubită, cu micile amintiri din copilăria nu prea îndepărtată) au întregit personajul. Alături de regizorul-bijutier Lucian Bratu, personajul imaginat de Eva Sîrbu — Angela — șoferiță de taxi din **Angela merge mai departe** a fost remarcat cu evoluția sa și prin grija față de aspect (costume — Tomina) și de casa în care trăia din momentul în care a întîlnit omul de care avea nevoie: dacă la început hainele stăteau pe pereți, era o anumită dezordine (de holtei...) în momentul cînd viața s-a schimbat, s-a „sfințit" și locul — a apărut o mobilă nouă, o ordine desăvîrșită — feminitate etc. Sper că am reușit să o ajut pe eroina Dorinei Lazăr.

Într-un film ca **Ultima noapte de dragoste** al lui Sergiu Nicolaescu trebuia să creez o ambianță care să uluiască, un decor în care în momentul cînd o făptură feminină pătrunde mai mult sau mai puțin accidental să înceapă să se dezbrace!! Nu a fost ușor!

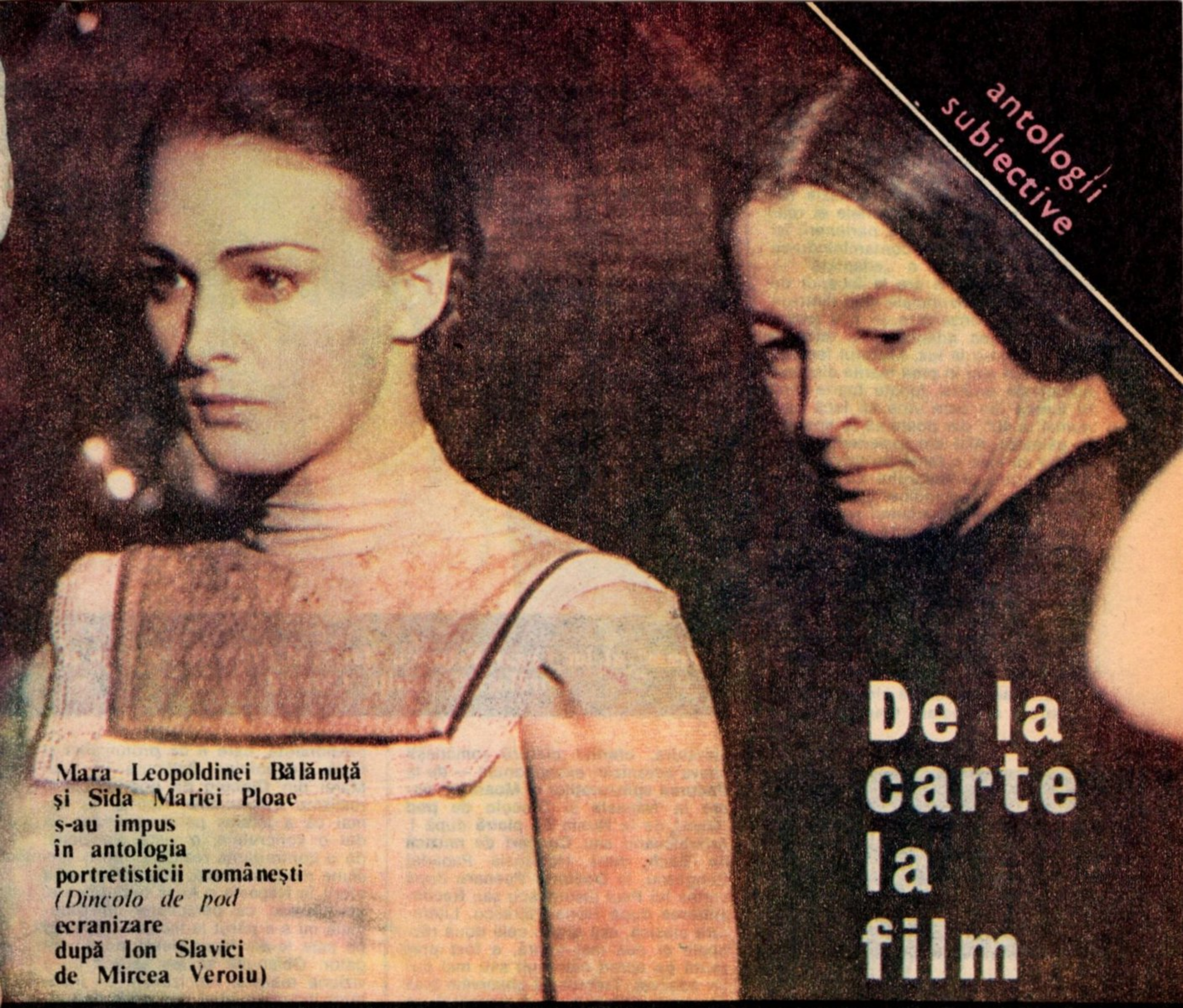
În prezent, lucrez la un serial TV în care eroul principal este o... adolescentă de 14—15 ani. Mărturisesc că am avut coșmaruri cu odaia fetiței. Un „drac" de fată, deșteaptă, frumoasă care se „joacă" cu lucruri serioase. M-am gîndit foarte mult la acest decor. Cînd l-am terminat, am chemat-o pe eleva Rodica Horobeț (interpreta **Fetei din Strada Florilor** de Francisc Munteanu în regia lui Mihai Constantinescu și Dan Mironescu) și nu cu puțină emoție am așteptat răspunsul la întrebarea cu privire la propria-i cameră. „A fost bine?" Mi-a răspuns sec: „Da! Merge!"

Mi-a fost mai ușor să dau exemple din filmografia proprie, cu toate că mi s-a atras atenția că este bine să vorbesc și despre filme ale colegilor și chiar despre filme străine. Sper că Marcel Bogos, Adriana Păun, Ștefan Antonescu, Adriana Schiopu, și mai ales cei pe care nu i-am amintit — nu s-au supărat. Fiecare are cîteva filme în care personajele feminine sînt mult ajutate și de ambianță. Vă invit să le vedeți!

Arh. Dodu. BĂLĂȘOIU

antologii subiective

De la carte la film



Mara Leopoldinei Bălănuță și Sida Mariei Ploae s-au impus în antologia portretisticii românești *(Dincolo de pod* **ecranizare după Ion Slavici de Mircea Veroiu)**

Fiecare avem în minte o Ana Karenina sau o Mara. Dar o strălucită interpretare ne impune o unică, de neînlocuit imagine

Fiecare cititor al unei cărți își construiește mental o imagine a eroilor ei. Există miliarde de doamne Emma Bovary și miliarde de Lotte. Cîți au trecut cu privirea peste paginile lui Flaubert sau Goethe le-au dat o înfățișare, le-au schițat un chip. Au existat mii de Mare, dar pentru mii de oameni de aici înainte ea nu va mai avea altă siluetă decît cea a Leopoldinei Bălănuță. Cam asta face un film care ecranizează un text literar — dă un trup unic eroilor lui, împiedică pe viitorul cititor să-și mai viseze personajul. Leagă, dacă nu pe vecie, în orice caz pentru o bună bucată de timp (bucată de timp a vieții noastre), ființa aburoasă a personajului, aptă la lectură să primească orice sugestie subiectivă — de ființa unui actor, a unei actrițe. Uneori, în cazul unei duble ecranizări în sufletul cititorului se dă o luptă: Natașa din versiunea sovietică a romanului lui Tolstoi **Război și pace** intră în competiție cu Natașa lui Audrey Hepburn, din versiunea americană. Și dacă ar fi numai în sufletul lui, dar am asistat la lungi dispute între fanaticii admiratori ai uneia și fanaticii admiratori ai celeilalte! Pasiunea pe care o puneau în apărarea idolului se datora, firește, sentimentului că imaginea eroinei confecționată de ei înșiși în momentul lecturii fusese confirmată de actriță. Cu ajutorul ei căpătau o vanitoasă izbîndă, la care nu se renunță ușor.

Dar toate astea se întîmplă atunci cînd filmul e bun, are o viziune originală și impune, prin personalitatea interpretului, un portret fizic al personajului, căci fantezia noastră poate funcționa nestingherită, își obține repede libertatea, cînd ecranizarea e banală. Cine își mai amintește azi citind **Neamul Șoimăreștilor** de chipul fetei Orheianului din filmul de acum aproape douăzeci de ani? Dar nu numai cînd interpretul n-are har se întîmplă acest lucru, ci și cînd viziunea regizorală nu speculează suficient valoarea textului și sugestivitatea excepțională a actorului. Tot cu ani în urmă Henri Colpi transpunea pe ecran piesa lui Mihail Sebastian „Steaua fără nume" cu Marina Vlady în rolul Monei. Să-i recunoaștem frumoasei Vlady calitățile actoricești: e stranie, e lunară, e plină de mister, de

→

o feminitate intangibilă, strălucitoare și rece. Monei îi trebuia și mister și ironie, farmec și puțină vulgaritate elegantă, căci pînă la apariția amantului ei, va fi văzută doar din perspectiva visătorului de provincie, Miroiu, cînd și cînd țîșnind din fantezia romantică a acestuia, accentele ei realiste — un duet în care partenerii își ridică vocile pe rînd, contaminîndu-se reciproc. Ea este o „adaptată" — oroarea pe care o are la început de mizeria vieții provinciale vine dintr-un instinct de conservare — îi e teamă că s-ar putea adapta și la mizerie, cum a făcut-o la lux. Misterul feminin stă de fapt aici în prea marile disponibilități ale eroinei (poate foarte bine în lumea din care vine să facă baie numai la 40°, dar poate să se spele și în găleată). Află din experiența ei cu Miroiu că este o ființă prozaică. Straniul aparține profesorului. Or, Vlady a insistat, ori i s-a indicat astfel de către regizor, pe hieratismul personal, a plutit într-un aer subțire, a călcat pe caldarîmul plin de gropi ale orășelului ca o ființă de pe altă planetă, ceea ce justifica oarecum înflăcărarea astronomului amator. Și mă simt bine cînd citesc „Steaua fără nume" (deși este destinată teatrului și deci multor întrupări actoricești) pentru că femeia aceea **nu** este Marina Vlady.

S-ar putea spune că cinematografia noastră a apelat foarte des la

„Fram" al lui Cezar Petrescu, dar și al Elisabetei Bostan și al strălucitei actrițe Carmen Galin

literatură, oferind culturii românești cîteva ecranizări excepționale — de la **Pădurea spînzuraților** și **Moara cu noroc** la **Năpasta** și **Dincolo de pod** (Mara), de la **Nunta de piatră** după I. Agârbiceanu sau **Concert de muzică de Bach,** după Hortensia Papadat Bengescu, la **Doctorul Poenaru** după cartea lui Paul Georgescu sau **Reconstituirea** după Horia Pătrașcu. Literatura clasică, cea dintre cele două războaie și cea mai tînără, a fost prezentă pe ecran mai mult sau mai puțin adecvat. Trebuie să observăm însă că doar puține au pus accentul pe partiturile feminine care să ofere actritelor deosebit de dotate pe care le avem, șansa de a dărui unor cititori libertatea imaginației. S-au ales, în general, textele cu caracter istoric, care puneau în mișcare mase de figuranți și eroi simbolici (Sadoveanu), textele cu personaje pitorești și decor retro (George Călinescu), cele cu problematică socială și cu drame intelectuale (Camil Petrescu, Al. Ivasiuc, Paul Georgescu, Liviu Rebreanu), cele care îngăduiau o transpunere foarte decorativă, textul fiind doar o sugestie pentru imagine (Agârbiceanu) etc.

S-au făcut excepționale ecranizări, dar puține au fost personajele feminine care să ne concureze fantezia personală. Aș enumera, deși mi-e teamă că voi scăpa vreuna și-mi cer scuze, reușitele remarcabile din **Pădurea spînzuraților, Dincolo de pod, Moara cu noroc, Năpasta, Între oglinzi paralele.** În filmul lui Liviu Ciulei după romanul lui Rebreanu s-a născut o Ilona nouă. Fetișcana cuceritoare prin simplitatea instinctelor, prin naturalețea și spontaneitatea sentimentelor capătă în interpretarea Anei Szeles o gravitate, un neliniștitor dramatism. Simplitatea intră în ritmurile marilor ceremoniale ale vieții, devotamentul fetei are o caligrafie impresionantă, care îi dă profunzime și forță. Leopoldina Bălănuță în rolul Marei din **Dincolo de pod** a fost o realizare remarcabilă. Actrița nu numai că a înțeles personajul, dar i-a dat o concretețe, o viață plauzibilă, de o contrariantă realitate. Într-o versiune mult discutată, Alexa Visarion a oferit în **Năpasta** o Ancă tulburătoare. Mărturisesc că personajul lui Caragiale mi s-a părut la lecturile repetate pe care le-am făcut piesei, neconvingător. Obișnuită să am asupra lui o viziune realistă, mă izbeam de inautenticitatea situației, nu a trăirilor, nu a gesticulațiilor sau a dialogurilor, a conflictului, ci strict a situației: o femeie trăiește ani de zile lîngă un bărbat pentru a se răzbuna, pentru a-l pedepsi, dar îl pedepsește nu pentru crima săvîrșită ci pentru una falsă. Regizorul, dînd întregului film o structură cumva expresionistă, nu realistă — mi-a rezolvat stînjeneala — în acest registru artistic situația nu mai este imposibilă — cîștigă prestigiu metaforic. Anca e un simbol al fixației feminine, simbol al senzualității rănite, care nemaiputînd trăi în iubire, din pricina dispariției partenerului ideal, își conservă dragostea în alcoolul tare al urii pentru cel ce i-a răpit fericirea. Violența ei în ură este la fel de senzuală ca exuberanța ei în presupusa afecțiune purtată lui Dumitru. Dorina Lazăr, în interpretarea ei, a subliniat cu finețe toate acestea; și mai mult a scos la suprafață animalitatea nobilă care se ascunde în orice obsesie tiranică, vîlvătaia vitală, arderea din resturile prea calculate ale maniacului, calitatea pe care o are uneori disperarea de a fi neîngăduitoare cu cel ce o trăiește. În filmul lui Mircea Veroiu, **Între oglinzi paralele,** Ela, personajul care reprezintă chintesența feminității în literatura lui Camil Petrescu, atît de marcată de altfel de problema iubirii și a dezamăgirii

Natașa Rostova contopită pe ecran cu grația Liudmilei Savelieva *(Război și pace)*, de Serghei Bondarciuk, cu Viaceslav Tihonov)

erotice, apare într-o variantă care m-a contrariat inițial, dar m-a convins apoi că este posibilă. Mi-o imaginam misterioasă prin cochetărie, veselă; expansivă, în consecvența dintr-un fel de ingenuitate a plăcerii, dintr-un amoralism candid. Și am descoperit că poate fi și languros orientală, cuminte și opacă, frumoasă, tăcută și chiar fără sex-appeal, vrăjind tocmai datorită tainicei subminări a farmecului fizic prin incertitudinea spirituală. În mintea mea, Ela nu înțelegea drama bărbatului, pentru că n-avea timp, risipită în măruntele voluptăți ale vieții, acum mă întreb dacă atît de încăpățînată în torpoare, deci avînd timp să reflecteze nu este, de fapt, lipsită de intenție, nu numai de răbdarea inteligenței. Filmul, e adevărat, nu respectă epica romanului lui Camil Petrescu, scenariul este destul de relaxat în această privință, dar respectă spiritul literaturii acestui excepțional scriitor. El nu a sacrificat personajele, așa cum mi s-a părut că a făcut-o pelicula cu **Enigma Otiliei**, unde, dacă spectacolul pitoresc era fastuos utilizat (un grotesc baroc invada ecranul) relațiile subtile dintre Otilia, Felix și Pascalopol intrau într-o convențională monotonie. Fetei îi lipsea tocmai enigma, dintr-un abuz de culoare și dintr-o excesivă somptuozitate a cadrului. Aș spune că a fost un film în care decorul și costumele au devorat actorii, altfel foarte valoroși.

Trebuie să observ că în ceea ce privește literatura contemporană, activitatea ecranizatorilor n-a favorizat eroinele literare. Și constatînd asta, m-am gîndit dacă nu cumva romanul românesc însuși nu este lipsit la ora actuală de marile figuri feminine. S-au folosit cărțile lui Marin Preda (**Marele singuratic**), Ivasiuc (**Trei zile**) după „Apa", Augustin Buzura (**Orgolii**), Paul Georgescu (**Doctorul Poenaru**), Laurențiu Fulga (**Alexandra și infernul**), Fănuș Neagu (**Dincolo de nisipuri**, după „Îngerul a strigat") Dinu Săraru (**Clipa, Niște țărani**), D.R. Popescu (**Dulos Anastasia trecea**), Eugen Uricaru (**Rug și flacără**) și alții. Dar personajul feminin s-a menținut la o decentă și discretă reprezentare, fără strălucire, fără energie. Eroina stă mereu în planul al doilea, lăsîndu-și partenerul să se impună, chiar și în ecranizările interesante nu numai în cele onorabile sau de-a dreptul plate. Regizorii nu mizează pe actrițele noastre și mai ales, în general, pe partituri de virtuozitate feminină. Dacă scenariile tot modifică textele literare, de ce oare nu le modifică și în această direcție, corijînd, poate, o lacună a romanului nostru contemporan? N-am putut imagina o versiune mai neinspirată a Siminei din „Marele singuratic" decît cea care s-a făcut, n-am putut crede o doctoriță Panaitescu mai înecată în clișeu, ca cea din filmul după „Orgolii". Ar fi loc suficient pentru mai multă căldură și mai multă originalitate. Sînt sigură că scriitorii nu s-ar supăra dacă li s-ar alege un personaj feminin secundar și s-ar face din el o eroină de mare film. Cu atît mai mult cu cît forțele actoricești în această privință sînt considerabile.

Dana DUMITRIU

O interpretare antologică a unui personaj călinescian antologic: Marga Barbu în doamna Valsamaki — Farfara din *Ioanide* (Scenariul: Eugen Barbu, Regia: Dan Pița)

„Marele Gatsby" al lui Scott Fitzgerald și în egală măsură al lui Jack Clayton, Robert Redford și al Miei Farrow

O ecranizare după *Ion* de Liviu Rebreanu purtînd două semnături de garanție: Titus Popovici și Mircea Mureșan (cu Ioana Crăciunescu, Șerban Ionescu și Petre Gheorghiu)

Femeia și orașul văzut de sus, cu toată înțelepciunea primăriței interpretate de Margareta Pogonat în filmul lui Lucian Bratu (alături de Ilarion Ciobanu)

O nouă eroină de film: demnitatea

După război, fața eroinelor de film s-a schimbat. Ultimele decenii le-au dat o nouă forță și demnitate. Iar ele ne dăruie nouă un nou contract cu încrederea

De la surîs la faldurile rochiei, de la pieptănătură la norocul de a-ți ieși în cale, nici prea devreme, nici prea tîrziu, bărbatul și frumos, și bogat, și dispus să-ți aștearnă lumea la picioare; de la interioarele vaste și mătăsoase la moștenirile ivite peste noapte, întreg cortegiul de fericiri ale eroinelor din epoca de aur a divismului lăsa în urma lui prilejuri de rîvnire, de aspirații nemăsurate și, acolo unde se putea, de imitare. Desigur, se copia ceea ce era la îndemînă: o coafură à la... o rochie à la... dar, în secret, strălucitoarele apariții feminine de pe ecran erau preluate cu totul, cu șansele lor năucitoare, cu nefericirile lor — evident, mărunte, trecătoare — cu întreaga lor existență.

Cinematograful de după cel de-al doilea război mondial, întors mai decis, cu fața către realitățile sociale, produce o breșă în raporturile spectatorilor cu eroinele filmului: preluarea — păstrăm termenul — nu mai este totală, atîta timp cît devine evident că farmecul ființei nu determină automat și norocul ei cu carul. Frumusețea sănătoasă, pămînteană, a fetelor impuse de peliculele neorealismului putea fi invidiată și, eventual, imitată, dar destinul lor nu putea stîrni visul, deci nici dorința de transferare.

Moartea Silvanei Mangano în **Orez amar,** a Luciei Bosé în **Nu e pace sub măslini,** cea de mai tîrziu a Sophiei Loren în **Femeia de pe malul fluviului,** duritatea „zilei de mîine", uneori atît de dramatic încropită, erau departe de a se constitui în subiect de contemplare. Suferința Gretei Garbo în **Dama cu camelii,** o suferință ce nu te făcea să uiți dantelele și parfumurile, era ușor de îndurat, identificarea ei în viața de toate zilele, fiind, la o adică, un exercițiu psihologic neînsoțit de riscuri. Dar așteptările chinuitoare ale fetelor în căutare de slujbă în **Roma, orele 11,** erau prea recognoscibile, prea „reale", pentru a nu neliniști de-a binelea.

O studiere atentă a cazurilor de explozie paroxistică a unor mituri cinematografice postbelice, cum au fost Brigitte Bardot în Europa, Marilyn Monroe în America, indică și ea modificarea, atît a viziunii asupra tipului feminin cît și a disponibilităților de preluare a acestuia. Mai interesantă decît existența în serie a eroilor era atitudinea față de viață a acestora. Aceste firave femei superbe, poate ultimele care au stîrnit mulțimile, care au întreținut ani de zile ispita de a fi copiate (pletele Brigittei, zîmbetul Marilynei aparțin arsenalului semiotic al filmului) au deschis ochii spectatorilor asupra unui anumit nonconformism al femeii moderne. Un nonconformism recuperat de senzualitate în cazul primeia, convertit în candoare

în cazul vedetei de peste ocean.

Diamantele sub cenușă

În măsura în care cinematograful va cultiva tot mai puțin evaziunea, subiectele confortabile, în măsura în care realitatea, mult prea convulsionată, pentru a fi ignorată, se va insinua în toate căutările filmului, ecranul va aparține tot mai mult unor eroine în preajma cărora nu mai adie nici o boare mitică. Impunerea cinematografiilor din țările socialiste, cu mărturiile lor despre o umanitate greu încercată de tragediile războiului, hotărîtă să renască din propria-i cenușă, să restabilească ritmurile vitale ale existenței este legată — printre multe alte coordonate — și de descoperirea unui univers feminin de mare autenticitate, marcat de întrebările și atitudinile existențiale ale contemporaneității. Viața femeii este mai puțin „cîntată", „omagiată", și mai mult **recunoscută.** Cinematograful, cel care plăsmuise nenumărate ipostaze — „de vînzare" — ale „eternului feminin", își plătește într-un fel datoriile față de femeia trăitoare ieri, azi, mîine, față de cea care ține piept, cu puteri ce sînt ale ei, presiunii istoriei. În confruntarea cu urgia războiului, eroinele din **Pasagera** (Andrej Munk) **Arta de a fi iubită** (Wojtech Haas), **Căruță pentru Viena** (Karel Kachyna) sînt argumente, cu nimic mai puțin importante decît cele furnizate de partenerii lor, ale rezistenței și demnității umane. Chipul lor, de pe care au dispărut trucurile farmecului confecționat, este înfrumusețat de speranța, de luciditatea cu care știu să o inoculeze și altora, de conștiința rostului lor bun în această lume, așa cum o vor dovedi și eroinele filmelor a căror acțiune evocă anii în care își redobîndea echilibrul. Puterea de așteptare a soțiilor din **Cer senin** (Ciuhrai), din admirabilul film a lui Karoly Makk, **Iubire,** nu este altceva decît alt nume dat înțelegerii — fie și intuitive — a meandrelor istoriei.

Speranța și demnitatea sînt, de altfel, stîlpii vocației feminine, așa cum o etalează, în ultimii ani cinematograful de care ne ocupăm. Marile succese pe care le-au cunoscut pretutindeni creații, precum **Ocolul,** mai recent **Moscova nu crede în lacrimi, Gară pentru doi, Fără martori** (și multe altele, din aceeași familie) sînt relevante pentru finețea de iradiere a adevărurilor umane pe care le vehiculează aceste filme fără nici o ostentație a aducerii în discuție a „condiției feminine".

Giocondele fără surîs

Speranța și demnitatea mai sus invocate sînt menținute, uneori, cu prețul unor nemărturisite răsuciri, cu efortul biruirii multor îndoieli, al acceptării dificultății de a pune de acord mica viață personală cu solicitările impuse de integrarea în societate a femeii din zilele noastre. Absența viziunii festiviste, naiv simplificatoare, admiterea unui dramatism real al trăirii răspunderii de a-și fi sie însăși, cel dintîi ocrotitor, fac ca astfel de filme să vină către spectator încărcate de credibilitate. Destinul feminin proiectat nu în zona excepționalului, ci a cotidianului, acest destin tulburător în aparența lui de linearitate, poate fi, cred, referențial într-o viitoare analiză a temeiurilor umane și sociale în filmele acestor ani. Amărăciunea-convertită, adeseori în bravură tristă — cu care eroinele din **Ocolul** (Ostrosici și Stoianov), **Gioconda fără surîs** (Malvina Urșianu), **Camera de alături** (K. Zanussi) își reconsideră viața personală, ignorată sau amînată, în numele unor aspirații profesionale lăudabile, de altfel, așează într-o lumină crudă, adevăratele dimensiuni ale împlinirii umane. Intelectualitatea acestora maschează, pentru scurt timp, eșecul sentimentelor, care, la femeile cu mai puțină știință a convențiilor, dar cu un instinct infailibil al demnității și o mare noblețe a așteptării se mărturisește într-un registru de un patetism niciodată zgomotos. Să le privim îndeaproape pe femeile acestea nici prea tinere, uneori departe de a fi frumoase, din filmele **Cheamă-mă în depărtarea luminoasă** (Stanislav Liubșin), **Pentru prima oară căsătorită** (Iosif Heifiț), **Angela merge mai departe** (Lucian Bratu), **Începutul** (Gleb Panfilov), **Gară pentru doi** (Elian Riazanov), **Adopțiune** (Marta Meszaros): muncesc de dimineața pînă seara, sînt singure (niciodată din egoism sau frivolitate) dar liniștea cu care iau de la capăt gesturile fundamentale ale generozității, ale sacrificiului, incapacitatea de a ceda celor mai mici compromisuri morale, așteptarea unui mereu reînnoit ceas al iubirii, le transfigurează întreaga ființă.

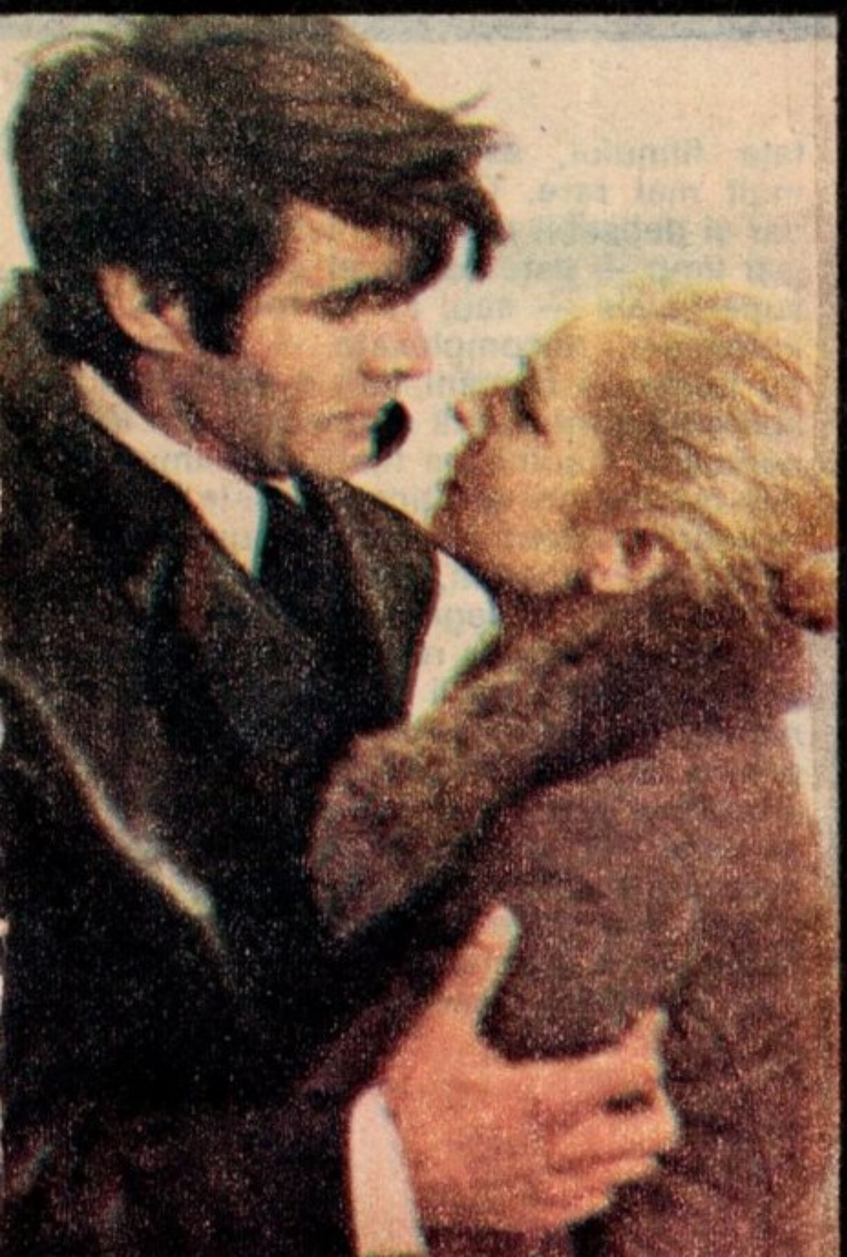
Curajul de fiecare zi

Rămîne de văzut cît și ce anume din marile încleștări ale timpului nostru răzbat în aceste filme. Un lucru este sigur însă: cine are imboldul de a trăi fiecare început de zi ca pe o șansă, ca pe un nou contract cu încrederea — găsește aici o lecție de înaltă moralitate. Și cine nu are nevoie de un astfel de imbold? Peliculele acestea, în care luciditatea și sentimentalismul, departe de a se respinge, se susțin reciproc, sînt filmele de suflet ale unor mari mase de spectatori.

Chiar și atunci cînd căutarea estetică este împinsă pînă la ultima consecință (mă gîndesc la virtuozitatea cu care Nikita Mihalkov mînuiește relațiile temporale în **Fără martori,** la asceza cineastului pînă acum atît de avid de frumos) primul cod prin care creația își face drum către noi rămîne cel uman.

Magda MIHĂILESCU

Confruntări dramatice cu trecute (și poate actuale) pasiuni: *Trecătoarele iubiri* (de Malvina Urșianu, cu Silvia Popovici și George Motoi), *Întoarcere la dragostea dintîi* (de Mircea Mureșan, cu Rodica Mureșan) și *Bună seara Irina* (de Tudor Mărăscu, cu Valeria Seciu și Ștefan Iordache)



O glorie a Hollywoodului de altădată (Gloria Swanson în *Bulevardul crepusculului*) și o glorie de azi (Glenda Jackson în *Femei îndrăgostite*)

FEMEIA și viitorul cinematografului

În multe privințe, arta cinematografică este imperiul aparențelor înșelătoare. Și aceasta nu numai pentru că imaginile cu care operează sînt umbrele unor realități demult și ireversibil pierdute în momentul proiecției, adică în momentul întîlnirii dintre operă și spectator. Ci și pentru că o anume ambiguitate esențială este prezentă în toate etapele receptării. Spre deosebire de cea ce se întîmplă în contactul cu celelalte arte, unde procesul de clarificare este rezultatul, de obicei, al unor „lecturi" succesive și din ce în ce mai aprofundate, filmul apare în forma sa cea mai clară, mai inteligibilă, mai cu seamă la prima „lectură", obscurizîndu-se treptat, pe măsură ce trecem de întîile aparențe. De aceea, pentru cei care se mulțumesc cu o abordare necomplexată, detașată, a operei cinematografice, filmul nici nu prea ridică probleme. Spectatorul înregistrează frumusețea cadrelor și a personajelor, verosimilitatea situațiilor și a reperelor narative (pornind de la postulatul că verosimilitatea este o condiție sine qua non a cinematografiei), dibăcia cu care este desfășurată trama acțiunii și cenzurează mental eventualele abateri de la aceste cerințe care i se par elementare. Nimic mai simplu decît filmul, nimic mai la îndemîna tuturor. De aici și convingerea implicită că toată lumea se pricepe în materie de cinematografie și că are dreptul și căderea să emită sentințe fără drept de apel. În fața unei compoziții muzicale, a unei poezii, a unei opere de artă plastică (în special, dacă folosesc modalități de expresie insolite sau măcar noi) chiar cei mai siguri de sine și mai ignoranți pot să aibă o ezitare; în fața filmului, asemenea ezitări sînt mult mai rare. Ceea ce e curios — dar și deosebit de semnificativ în același timp — este că astfel de atitudini superficiale — sau, ca să folosim un eufemism, necomplexate — întîlnim nu numai la oameni fără o deosebită apetență pentru artă ci uneori chiar la persoane stăpîne pe toate rafinamentele cunoașterii estetice, animate de o fervoare intelectuală care impune respect. S-a încercat, de pildă, să se adune într-o culegere observațiile și opiniile scriitorilor români dintre cele două războaie (unii dintre ei, personalități de o excepțională valoare) cu privire la arta filmului. Impresia de ansamblu este — de ce să n-o recunoaștem? — dezamăgitoare (adunînd aprecierile scriitorilor din aceeași perioadă, din orice parte a lumii, rezultatele ar fi asemănătoare): cîteva locuri comune, transcrierea neconvin-

gătoare în domeniul filmului a unor observații valabile pentru literatură, cîteva complimente la adresa unor stele de cinema și, mai ales, convingerea indestructibilă, chiar dacă nu totdeauna explicit exprimată, că filmul se situează pe scara valorilor, undeva între music-hall și circ, și că este o dovadă patentă de prost gust și de ignoranță încercarea de a pune cinematografia pe același plan cu artele „majore".

Gramatica erorilor

În asemenea condiții, nu e de mirare că de-a lungul anilor, s-au acumulat în legătură cu cinematograful un număr respectabil de prejudecăți și de judecăți simpliste (dar categorice, bineînțeles). Un eminent filolog a scris cîndva o „gramatică a greșelilor". Cineva ar putea porni la analizarea specificului artei cinematografiei, plecînd de la examinarea acestor prejudecăți și erori. Dar, deocamdată, a încerca să alcătuiești lista cît mai completă a unor asemenea interpretări (sau măcar a celor cu circulație mai largă) ni se pare o operație inutilă și, mai ales, ineficientă din punct de vedere practic; problema constă în a modifica o mentalitate, o viziune și nu de a demonstra o eroare. Despre cîteva așa-zise erori ne vom ocupa totuși, în fugă, mai departe.

Una dintre cele mai înrădăcinate prejudecăți cu privire la arta cinematografică constă în situarea filmului în sfera așa-numitei „culturi populare". Conceptul acesta pare a nu ridica nici o obiecție și, pentru noi, mai ales, care ne situăm hotărît pe pozițiile democratizării culturii și ale legării acesteia de viața și aspirațiile poporului, are o conotație evident pozitivă. Dar, în limbajul curent al multor sociologi și culturologi occidentali „cultura populară" sau „cultura de masă" are o semnificație evident depreciativă, fiind asimilată cu „cultura de consum" sau cu subcultura și indicînd produsele sau confecțiile pseudo-culturale lipsite de mari pretenții, atractive (la modul, adesea vulgar), febril căutate și repede uitate. Chiar unii gînditori, altminteri subtili și exigenți, consideră cinematografia în principal, un instrument de masificare, incapabilă de a vehicula valori de profunzime, total permeabilă la vulgaritate și prost gust, rudă cu televiziunea, uitîndu-se că televiziunea este, la modul general, un suport pe care se pot desfășura și produse artistice și produse publicistice și produse de recreare și agrement și emisiuni științifice ș.a.m.d., desigur, toate realizate cu modalitățile specifice televiziunii, dar trebuind fiecare să fie judecată după legile și finalitățile proprii. În același spirit, dar uzînd de o terminologie ușor diferită, unii consideră cinematografia ca un mijloc de comunicare de masă (intrînd, deci în sfera așa-zișelor "mass-media") de parcă opera filmată n-ar fi în primul rînd creație ci mijloc de transmitere a informațiilor. Ca să aflăm ce s-a petrecut exact în 1905 la Odesa e bine să consultăm un manual riguros de istorie; filmul **Cuirasatul Potemkin**, ca operă de artă, are altă finalitate.

Încă o prejudecată învinsă de vreme: rolul pur decorativ al femeii. Astăzi cinematograful redă eroinei locul tot mai important pe care îl cucerește femeia în societatea modernă

Cinematograful, o sinteză a artelor?

Nu mai puțin inconsistentă se dovedește și teoria — de asemenea de largă circulație — după care cinematografia ar fi artă „de sinteză" în care se adună sau, în cel mai bun caz, se combină, în diferite proporții, ceva muzică, oarecare plastică, ceva mai multă dramaturgie, literatură cît încape, eventual și coregrafie (chiar dacă nu e vorba de un film din lumea dansului se pot include în compartimentul coregrafic și anume mișcări scenice mai îndrăznețe). Ideea ar fi că în film este atîta artă cît e adusă de către elementele „sintezei". De fapt, avem de-a face cu o formă pseudo-elegantă, de a spune că prin sine, cinematografia nu este o artă ci un fel de hibrid, asemănător cu "montajul literar-muzical" altădată foarte prizat în emisiunile radiofonice.

Asemenea interpretări și multe altele asemănătoare pornesc de la o teză simplă: filmul nu este decît ceea ce se vede la prima vedere. În spatele aparențelor și a constatărilor primare nu există nimic altceva sau, cel puțin nimic important, semnificativ, deranjant al primei impresii. Dacă lucrurile se întîmplă așa, aceasta nu se datorește, bineînțeles, relei voințe a interpretatorilor. Și nici ignoranței sau obtuzității lor. Pare, mai degrabă că este vorba de caracterul intrinsec lunecos, dacă nu ambiguu al creației filmice, despre pendularea subtilă, proprie cinematografiei, între aparență și esență, între suprafața de o fascinantă concretețe, agresivă chiar și imperioasă în tot cazul, pe de o parte, și straturile mai ascunse ale operei supunîndu-se, parcă, unei logici de vis (ne întoarcem iar la jocul umbrelor pe o pînză, în condițiile întunericului total, în care singura realitate materială pe care o avem la dispoziție, dincolo și după consumarea actului de creație, singura realitate care este pelicula se găsește în spatele nostru și noi nu o privim niciodată). De aceea poate, polisemia imaginii cinematografice are un caracter mai tulburător decît în cazul cuvîntului sau al sunetului.

Cleopatra pe pînză și în istorie

Echivocurile de care vorbeam se referă și la aria tematică a filmului. De pildă, multă vreme și de către mulți, filmul a fost considerat nu numai un imperiu al aparențelor înșelătoare, așa cum aminteam la început,

Un samurai printre platinate
sau Paris — Delon în căutarea Elenei

ci și un imperiu al femeii (comentatori malițioși și misogini n-au ezitat, desigur, să stabilească o corelație între cele două viziuni). Chiar acuzațiile de licențiozitate pe care unii sau alții, indignați sau îngăduitor-amuzați le aduceau filmului își aveau în bună parte rădăcinile în prezența (obsesivă după unii) a femeii pe ecran (femei, îndeobște, frumoase și atrăgătoare). Femeia (ingenuă sau vampă, romantică sau calculată, victimă sau stăpînă) apărea în fața privirilor nesofisticate drept adevăratul centru de interes al poveștilor derulate pe pînză. Mai în glumă, mai în serios, René Clair spunea odată că un film ca să fie bun trebuie să aibă în distribuție cel puțin o femeie frumoasă (dacă sînt mai multe, nimeni nu are de pierdut).

Această — parcă evidentă — predominanță feminină în operele cinematografice, ar trebui, totuși examinată mai îndeaproape.

Desigur, atunci cînd e vorba de unele ecranizări sau de unele filme istorice, matricea inițială își impune constrîngerile și, cînd e cazul, personajul feminin se află literalmente în centrul construcției cinematografice. Un film după „Anna Karenina" sau un film despre Cleopatra intră, firesc, în această categorie. Deși, discuții s-ar putea purta cu privire la unghiul sub care personajele feminine sînt prezentate; în filme, Cleopatra, de pildă, apare totdeauna ca o nimfomană sau ca o jucărie erotică, și nu se face nici o aluzie la faptul că împărăteasa Egiptului era un remarcabil om politic, că studiase temeinic filozofia și geometria elină, ca să nu mai vorbim de științele cultivate în Egipt, că vorbea curent opt limbi etc.

Dar, celelalte, care nu beneficiază de o asemenea bază de pornire? Chiar în filmele lui René Clair — pe care-l citam, mai înainte — femeia este, mai degrabă un ingredient al poveștii (excepție, în mare măsură **Marile manevre**) și nu subiect ordonator. Așa stau lucrurile și în **Milionul**, și în **Tăcerea e de aur**, și în **Frumusețea diavolului** — și în **Porte de Lilas** și în **Sub acoperișurile Parisului** sau **Nevastă-mea vrăjitoarea** (deși, în acest ultim caz, mulți au reținut din film numai coama blondă a Veronicăi Lake). Femei frumoase, agreabile, incitante, peste tot, dar femei al căror suflet și înfățișare să stea realmente în miezul narațiunii, niciodată.

Outsider

Vreme îndelungată, genurile cele mai specifice artei cinematografice s-au caracterizat prin secundarizarea, dacă nu chiar eliminarea personajului feminin. În filmele burlescului american — una dintre perioadele de vîrf ale artei filmice — personajele feminine, cînd nu sînt obeze, pisăloage, acre, gîsculițe servesc doar ca pretext naiv pentru derularea unei trame cu desăvîrșire exterioare lor. În **Mecanicul locomotivei** al lui Buster Keaton (cel mai romantic și cel mai puțin misogin dintre așii burlescului) personajul principal, personajul care se reține (în afara lui Keaton, bineînțeles) este locomotiva și nu domnișoara oarecare, de care eroul ar fi, cică, îndrăgostit. Chiar Edna Purviance sau Paulette Godard (nu mai vorbim de partenerele lui Stan și Bran sau ale lui Langdon) n-au în filmele lui Chaplin un rol mai important decît cel al baghetei, jobenului sau eșarfei în demonstrațiile de prestidigitație.

Nu altfel stau lucrurile în ce privește westernul, de asemenea gen caracteristic al artei cinematografice, important nu numai prin cele cîteva capodopere și numeroasele filme de mare calitate care se situează sub emblema lui, ci prin îmbogățirile fundamentale și durabile pe care le-a adus limbajului și compoziției cinematografice. A devenit un loc comun afirmația că westernul este un film al „prieteniei virile" al „înfruntărilor bărbătești". Și, într-adevăr, de obicei, westernul este o poveste despre bărbați în care mai intervin, ca elemente secundare, și cam în această ordine: caii, turmele de vite și femeile. Indiferent de talentul și „prezența" cu care excelente actrițe (să n-o uităm pe Marlene Dietrich) au investit personajele din westernuri (reduse de regulă la două tipuri: tînăra fată care trebuie salvată și bineînțeles — luată de nevastă și „animatoarea" de „saloon") aceste personaje rămîn — dacă nu ca

„Femeia e viitorul omului" — zicea Aragon

întindere a rolului, măcar ca prezență dramatică — secundare — (sînt, desigur, și parțiale excepții dintre care am aminti excelentul **Johnny Guitare** al lui Nicholas Rey, cu nu mai puțin excelenta Joan Crawford).

Excursia noastră ar putea continua și în alte teritorii de primă însemnătate a istoriei cinematografiei. Filmul polițist, de pildă, are o pondere și o semnificație în istoria filmului, incomparabil mai mare decît o are romanul polițist în istoria literaturii. Or, filmul polițist este și el, îndeobște, un film despre bărbați (și bărbăție) în care femeile servesc de cele mai multe ori ca element de asezonare, ca pretext și stimulent al acțiunii (acțiune pe care însă tot bărbații o duc la capăt). Chiar dacă printre atîția detectivi ai ecranului a existat și o „detectivă", cunoscuta Miss Marple, preluată din romanele Agathei Christie, nu trebuie să uităm că, în fond, încîntarea spectatorilor provine dintr-o judecată deloc măgulitoare: cum se poate că o femeie — și încă una bătrînă — să fie mai isteață decît atîția bărbați? Exagerînd puțin, nu se poate să nu remarcăm că savoarea acestei situații nu e fundamental deosebită de cea provocată de un cîine matematician sau de un cal, băutor de whisky. Că filmele de război și de rezistență atît de numeroase — și unele dintre ele, atît de valoroase — sînt, în marea lor majoritate, centrate în jurul eroilor masculini și a dramelor acestora, poate să pară eventual explicabil; războaiele de pînă acum (sperăm, poate, că altele nu vor mai fi) au fost duse îndeobște de bărbați (amazoanele au rămas doar în legendă). Că uneori femeile au suferit tot atît de mult (dacă nu mai mult) decît bărbații de pe urma războaielor nu pare să fi atras încă suficient atenția cineaștilor. Mai ales a celor care caută spectaculosul. Dar, mai puțin justificat e faptul că aceeași tendință preponderent masculinizantă o găsim și în filmele politice, de la **Nașterea unei națiuni** și pînă la **Z** și la **Puterea și Adevărul**. În general, vreme de multe decenii a apărut pregnant că temele grave, profunde ale artei cinematografice se manifestă mai bine într-un cadru bărbătesc. E o prejudecată, bineînțeles, dar o prejudecată care s-a dovedit teribil de tenace. Desigur, nu trebuie să uităm că au existat și numeroase excepții, că pe lîngă filmele despre care am vorbit au existat sutele, miile de filme „de dragoste", musicalurile, melodramele, că au existat pînă și filme jucate exclusiv de femei (ca, de exemplu, binecunoscutul **Women** al lui G. Cukor în care, în generic, fiecare personaj apare simbolizat prin cîte un animal (căprioară, pisică, panteră etc.), domnul Cukor vrînd, probabil, să spună că lumea femeilor e, de fapt, o menajerie. Au existat toate acestea și, unele dintre ele, absolut remarcabile. Deși, iarăși trebuie să observăm că mai toate filmele incluse în categoria „cele mai bune din lume", nu prea au treabă cu femeile — decît pe posturi secundare (vezi **Nașterea unei națiuni, Goana după aur, Crucișătorul, Cetățeanul Kane, Iluzia cea mare, Nanuk** ș.a.m.d.).

Privirea bărbatului — personaj de film

Chiar în operele creatorilor care par obsedați de „eternul feminin" (și cel mai bun exemplu ar fi Joseph von Sternberg cu filmele în care protagonistă este Marlene Dietrich) găsim mai degrabă prototipuri decît tipuri. În aceste filme, ca și în multe din cele aservite star-sistemului, elementul esențial este nu femeia, ci privirea bărbatului. Pentru această privire, erau făcute filmele Marlenei, ale Gretei Garbo, ale lui Mae West și ale altor stele. O bună perioadă, personajul feminin a fost mai important în mitologia cinematografică decît în arta cinematografică. Fanii impenitenți colecționau fotografii de actrițe, dar se duceau cu cea mai mare plăcere să vadă filme cu bărbați (sau bărbătești). Această stare de fapt s-a permanentizat pînă în anii celui de-al doilea război mondial și, într-o oarecare măsură, și după aceea. Explicațiile pot fi găsite în condițiile social-economice, în statutul femeii („onirismul" narațiunii filmice nu frînează ci, dimpotrivă, uneori exacerbează sensibilitatea filmului față de contextul social-istoric), în caracterul de artă mai nouă a cinematografiei (există o evoluție în timp a parcurgerii ariilor tematice și a investigării personajelor), în caracterul popular, sau mai puțin elitist al filmului, a cărui viziune rămîne conștient sau inconștient — mai aproape de „bunul simț" al maselor de milioane cărora le este destinat.

Redescoperirea femeii

Evident că în ultima vreme (ultimele decenii) asistăm la importante și deo-

sebit de semnificative mutații în acest domeniu. Firește, personajul feminin căpătase consistență, profil specific, însemnătate și în unele dintre operele unor cineaști mai vechi, cum ar fi, de pildă, ale unor regizori americani de origine central-europeană (Stroheim, Sternberg, Lubitsch, Cukor, William Wyler — acesta din urmă autor al cîtorva pelicule în care protagonistă era Bette Davis) — chiar și Fritz Lang în cîteva din operele sale. Personaje feminine memorabile încep a fi întîlnite în cîteva dintre operele reprezentative ale neorealismului italian (să ne aducem aminte de cel interpretat de Anna Magnani în **Roma, oraș deschis**) sau de ale unor regizori italieni care au pornit de la neorealism (ar putea fi citat în această ordine de idei, **Senso** al lui Luchino Visconti). O importanță incontestabilă a avut-o afirmarea unui număr important de femei în regia de filme. În operele multora dintre ele — de la May Zetterling la Liliana Cavani, Martha Mesaros sau Margarethe von Trotta — universul feminin, văzut dinlăuntrul său se revela nu numai ca un teritoriu fascinant în sine, ci și ca o dimensiune peste care nu se mai poate trece, în configurarea lumii materiale și spirituale de azi. E drept și e firesc că unele regizoare (inclusiv cele mai sus-citate, în anumite opere) n-au vrut să se oprească numai la dramele femeilor — în care se reflectă într-un timbru aparte dramele generale ale umanității — ci au ținut — nu fără un anumit spirit de revanșă — să abordeze frontal problemele general-umane, problemele relațiilor dintre om și istorie. E cazul, de exemplu, al Maivinei Urșianu care la 17 ani după **Gioconda fără surîs** se hotărăște în ultimul ei film (actualmente în lucru) să facă dintr-o femeie, personajul realmente central al operei.

Dar afirmarea femeii în arta cinematografică a zilelor noastre nu este și nici nu putea să fie numai opera femeilor autoare de filme. Ultimele decenii sînt, în mare măsură, perioada în care universul filmic a căpătat o nouă și fascinantă dimensiune prin impunerea personajului feminin văzut în întreaga sa plenitudine umană. Progresele uriașe realizate în eliberarea și afirmarea femeii în societatea contemporană au dus nu la impunerea — cum ar fi părut, poate firesc, la o primă vedere — unei viziuni triumfaliste ci la o largă deschidere spre autenticitatea și dramatismul condiției feminine. Cînd cultul așa-zisei „femei cinematografice", adică a star-ului, a apus, a început ascensiunea veritabilului personaj feminin. Și acest personaj începem să-l întîlnim în multe din operele de mare calitate care poartă cel mai evident amprenta celei de-a doua jumătăți a secolului nostru, în filme atît de diferite cum sînt cele ale lui Buñuel, Godard sau Fassbinder, Scorsese, Carlos Saura, Schloendorff Resnais sau Mazursky. El caracterizează, cu prioritate, opera unui mare maestru cum este Antonioni, de la **Amicele** la **Aventura, Noaptea, Eclipsa, Deșertul roșu** și pînă la **Zabriskie Point**.

„Lumea femeilor — universul meu"

Unul dintre cei mai mari cineaști ai vremii noastre (și, desigur, al tuturor timpurilor), Ingmar Bergman, a făcut din universul feminin cadrul privilegiat al excepționalei sale creații artistice. „Lumea femeilor — spune Bergman — este universul meu. Mă mișc poate greoi prin el, dar nici un om n-ar putea să se laude că știe să se descurce deplin în acest univers". Modestia lui Bergman este, de fapt, omagiul său față de infinita bogăție a unei lumi, mereu reînnoite, mereu neașteptate. Dragostea în variatele ei ipostaze, bucuriile și răspunderile maternității, problemele complexe ale cuplului (văzute din punctul de vedere al femeii), dramele singurătății, ale așteptării, ale speranței și resemnării, raporturile dintre femeie — cea mai fragilă și cea mai puternică dintre ființe — și istorie, iată numai cîteva din temele tulburătoare care caracterizează universul bergmanian.

Personajul cotidian și operele de excepție

La un alt capăt al evantaiului cinematografic contemporan, cinematografia sovietică a impus printr-o serie de filme de excepție — **Moscova nu crede în lacrimi, Pentru prima dată căsătorită, Cheamă-mă în depărtarea luminoasă, Rubedeniile, Gară pentru doi** și multe, multe altele — imaginea femeii de toate zilele. Nici prea tînără, nici prea frumoasă, anti-eroină (în replică față de eroii spectaculari) prin excelență, curajoasă și slabă, și puternică, apărîndu-și fără gesturi mari, mica ei parcelă de speranță, luptîndu-se pentru a exorciza demonii singurătății, ai celei mai cumplite singurătăți, cea trăită în mijlocul unei mulțimi agitate și în opoziție — solidarizată cu singurătățile celorlalți. Prea ocupate cu grijile cotidiene, cu copiii, cu care comunici atît de greu, cu soții care-și au viața lor și care, uneori, pleacă, cu casa, cu vecinii, cu piața, cu sacoșele grele și cu serile adesea pustii, personajele acestor filme, asemănătoare, și totuși atît de diferite au adus pe ecran o căldură umană, nemaiîntîlnită pînă la ele.

Și aceasta este numai începutul. Dacă Saint-Just putea spune acum aproape două sute de ani că fericirea este o idee nouă în Europa (s-o fi învechit, oare, între timp?) și noi putem afirma că femeia, în toată plenitudinea bogăției ei sufletești și fizice este o temă (relativ) nouă în cinematografie. Aragon spunea cîndva foarte frumos și foarte adevărat că „femeia este viitorului omului". E firesc, deci, ca femeia să fie și viitorul cinematografului.

H. DONA

Un film, dar mai ales o interpretare zguduitoare: Meryl Streep în *Alegerea Sophiei* de Alan Pakula (alături de Kein Kline și Peter McNichol)

un mizantrop îndrăgostit de cinema

George Călinescu:

„Filmul, existență scurtă în plan iluzoriu"(?)

Cînd filmul mut își retrăsese, în negură, vedetele, pe cînd Hollywood-ul dădea bătăliile cele mari pentru cucerirea inimilor milioanelor de spectatori avînd ca armă frumusețea actrițelor; pe cînd înfruntările între dușmanii și admiratorii filmului mai slăbiseră (numai Nicolae Iorga nu obosise să-l anatemizeze, în vreme ce Sebastian sau Camil Petrescu îl așezau fără ezitări, între arte), pe cînd unii jurau pe Greta Garbo și alții pe Marlene Dietrich (nu știu cine le-a opus prima oară, dar multă cerneală a curs pe această temă), așadar, pe cînd noi eram ori foarte tineri, ori foarte mici, ori nu eram deloc, adică prin anii '30, filmul își cîștigase un statut sigur între preocupările și în programul oricărui orășean de pe meleagurile noastre. Bineînțeles, toate peliculele erau „formidabile", unice și „senzaționale", afacerile cu filmul se încheiau din mers, sălile de cinematograf se înmulțeau văzînd cu ochii, comerțul înflorea. Dar, în parelel, intelectualii își porniseră cruciada împotriva prostului gust, a producției de duzină. Cronica cinematografică își cîștigase spațiul în gazetele și revistele de mare popularitate, iar alături de reviste publicitare-ilustrate apăreau și publicații de film decise a așeza valorile la locul ce-l merită și a izgoni neaveniții din templul artelor. Succesul filmului era atît de indiscutabil și urmările acestui fenomen atît de interesante de urmărit, încît nu-i de mirare că mai toți scriitorii puneau mîna pe condei pentru a emite o părere, a-și împărtăși gustul sau, chiar mai mult, pentru a analiza fenomenul. Cezar Petrescu, de pildă, scria un roman „Greta Garbo", Eroina nu este celebra actriță, ci o tînără care-i seamănă izbitor și care, sub influența atitudinii celor din jur și a gustului marcat al epocii se depersonalizează. (În paranteză fie spus, însăși narațiunea cărții este influențată de tehnica narațiunii cinematografice). În vreme ce un scriitor serios făcea analiza fenomenului Garbo, influența sa asupra „gustului epocii", actriței i se închinau versuri („Și cînd o văd, sclipind sub reflectoare,/ Mă-ntreb de-ar coborî îndată-n sală/ de pe ecranul viu, n-ar fi banală?") și numele-i apărea chiar în „tangouri moderne" („Te-am cunoscut aseară/ Ah, la cinema/ Cînd Greta Garbo se săruta/ Ah, se săruta!").

Îmi plac actrițele frumoase

Cum spuneam, mai fiecare pană confirmată își făcea cunoscute preferințele, dar nu știm prin ce minune Garbo revenea ca etalon sau era doar amintită, oricum mai nimeni nu trecea pe lîngă ea fără un popas oarecare. Pentru Otilia Cazimir, de exemplu, Elisabeth Bergner era o interpretă „pentru care orice elogiu pare un diminutiv". Nici Garbo n-ar fi în stare să împlinească dramatic situațiile în care este pusă, așa cum o făcea Eli-

„Ne ducem la cinema pentru actori" — Pentru ochii violeți ai lui Liz Taylor... ...pentru farmecul napolitan al Sophiei Loren

sabeth Bergner. Imaginați-vă, zice scriitoarea, pe Garbo în **Melo** dîndu-se de-a tumba pe covor înainte de-a se sinucide, ca să nu-i observe tulburarea bărbatul bolnav. Bergner a făcut asta și nimănui nu i-a venit măcar să zîmbească. Dar ocolul mare l-am făcut pentru a ajunge la reacțiile, gusturile și părerile unei personalități din epocă. Este vorba de George Călinescu. Am căutat printre filele „cronicilor mizantropului" apărute în **Adevărul literar și artistic** al deceniului patru, ori printre paginile **Jurnalului literar** sau ale **României literare,** printre propoziții răzlețite în articole pe alte teme ori în rînduri închinate chiar cinematografului, cam care au fost preferințele asprului critic literar. „Cinematograful îmi place cînd rulează filme cu femei frumoase", afirmă George Călinescu. Dar noi ghicim umbra de zîmbet, deși el se lansează într-o adevărată susținere a afirmației sale. Așadar, de ce îi place, în primul rînd să meargă la cinematograf? „Intru cînd vreau, ies cînd poftesc, nu-mi pierd noaptea întreagă, nu trebuie să mă îmbrac în smoking și am prilejul să văd cu bani puțini (relativ) o serie de bune fotografii, dacă nu altceva, și uneori să ascult muzică bună". Mai mărturisește că selecția și-o face după interpreți („neducîdu-mă eu decît la acelea cu actori favoriți") și se întoarce spre argumentul prim „și mă delectez cu privirea unor chipuri de femei frumoase, lucru care la teatru îmi e aproape refuzat". Teatrul nostru — după cum depun mărturie alți contemporani — era plin de actrițe frumoase, dar cine știe de ce nu se însumau printre preferințele temutului „mizantrop". De altfel, în altă parte și cu alt prilej își explică propoziția cu mai multă seriozitate. El va porni de la ideea că „filmul este o artă a relațiilor celor mai relative", nu între parteneri ori diverse compartimente ale creației, ci între operă și cel care o recepteză. „Ca și în gastronomie, zice G. Călinescu, „gustul e în relație de poziția geografică" și de diverse imponderabile datorită cărora „avem dreptate toți" în aprecierile noastre. Aceasta nu-l împiedică însă de la analiză. „De obicei, actorii de film joacă sau interpretează, însă expresiile acestea mi se par nepotrivite. Actorii nu **joacă,** ei **trăiesc** și mai ales nu trebuie să pară actori". (s.n.) „Actorii ar trebui să joace în așa fel încît omul viu din actor să nu fie acoperit". Și acum o nouă trimitere la arta înrudită: „Dacă eu văd la teatru „Romeo și Julieta", atențiunea mea e mai mult ideală. De nu-mi plac actorii, închid ochii și ascult... Dar dacă în film, Julieta e bătrînă sau numai nu-mi place mie, atunci totul e pierdut. Eu nu pot înțelege cum atîta nenorocire se poate naște din pricina unei femei urîte?". Și cu sinceritate adaugă: „De ce ne-am mistifica? Noi ne ducem la cinematograf pentru actori". Totuși, ce actori îi plac? „Îmi place Silvia Sidney, de pildă și azi mă întristează surparea și ofilirea Miriamei Hopkins. Filmul este, în esență, o existență scurtă, în plan iluzoriu, într-o lume și cu o femeie pe care o visezi".

Efluvii simpatetice

Atracția unui anumit interpret îl pune mai puțin pe seama talentului, cît pe faptul că răspîndește „efluvii simpatetice". „Cine admiră pe Greta Garbo o iubește în chip ideal, transmite asupra ei toate aspirațiile sale de ordin sentimental și e deajuns ca această femeie să privească în liniște în depărtări, vag, fără dramatism, pentru ca inima noastră să bată de emoție. Filmul înrîurește, asemeni poemului, printr-un ritm lent, prin asociere de imagini disparate, într-o succesiune de stări emotive, adică prin sugestie".

Cînd admiratoarele lui Ramon Novarro și John Gilbert se numărau cu milioanele, pe Călinescu îl umplea „de silă" prin aerul de „imbecilitate ce se desprinde din fruntea lor îngustă și din mustața impertinentă", preferîndu-i pe Emil Jannigs și Körtner. Cînd admiratorii Marlenei Dietrich, tot în număr de milioane, îi ovaționau aparițiile, Călinescu îi prefera „silueta glacială, de coloană dorică, albită de ninsori germanice", a Brigittei Helm. Dar tot el se explica: „Emoția cinematografică este în funcție de idiosincrazie și e de natură poetică". Și în funcție de aceste date va face o delimitare tranșantă și discriminatorie între filmul francez și cel german, preferîndu-l net pe cel din urmă. Vina slăbiciunii filmului francez ar fi influența obsedantă a teatrului. Actorii francezi sînt actori de teatru, deci „măști abstracte, distinse sau șterse, care poartă tiranic pe fața lor uniformitatea expresiei de culise". Iar actrițele franceze sînt urîte. „Vina care bîntuie filmul francez este cultul grației artificiale, surogat al caselor de mode și al coaforilor parizieni". „Ce actriță de film francez, se întreabă scriitorul, poate concura în frumusețe și în capacitate de adaptare la mediul burghez al admirabilelor germanice: Greta Garbo, Brigitte Helm, Elisabeth Bergner, Lilian Harvey, Dolly Haas și atîtor altora?" În continuare, ar mai trebui amintită după propria mărturie scrisă și Any Ondra, admirată în versiunea germană a filmului **Mam'zelle Nitouche** unde „cu toată repulsia ce o avem mulți pentru limba lui Goethe, a părut unora și mie, cuceritoare prin grația sprintenă și naivă".

Oricum, de pe lista călinesciană nu lipsea „strălucitoarea Garbo" cum o numea Liviu Rebreanu, și cu toate că ne jenăm de compania prea ilustră a numelor citate, subscriem și noi, de departe, în timp, la admirația lor.

Florica ICHIM

... Ieri ne înghesuiam să-l vedem pe Rudolph Valentino și pe Vilma Banky...

...Astăzi, să-l admirăm pe supermanul Christopher Reeve și pe Jane Seymour

scriitorii și filmul

Femeia în decor și - rareori - în acțiune

Recunosc că merg foarte rar la film, preferînd fotoliul de acasă din fața televizorului, așa încît poate opinia mea va fi cît se poate de subiectivă. De fapt ce ar trebui să fie un personaj feminin într-un film, comportă mai multe discuții: mai întîi acela al vîrstei respective, al doilea al profesiunii și, poate, mai ales, al comportamentului.

În general se merge pe scheme, tinerele fete sînt în general, zglobii, frumoase, dansează, citează din romane polițiste (dacă se află în mediul citadin). În natură, adică la țară, ele au o alcătuire folclorică, tradițională, de la costum la vorbă și mai ales la emiterea de idei deja spuse. În funcție de conflictul la care sînt supuse de către scenarist, aceste personaje se comportă după stasuri, nelăsînd nici o speranță celor ce și-au închipuit cîte ceva despre ele. În mediul muncitoresc apar femei mai dure, cu un limbaj bărbătesc, rezolvînd totul cu o abilitate uluitoare; rareori, chiar în mediul casnic, manifestînd sentimente tandre. O prejudecată curentă le face să evite orice intimitate cu bărbații cu care, îndeobște, fac și copii. Spiritul lozincard este evitat cu ajutorul unor glume pe care le recunoaștem din scheciurile de la Televiziune. Aș zice, femeile nu au umor, sunt numai bărbătoase. Dar asta e suficient?

Există și varianta femeii „elevate"! Cum apare ea pe ecran? Bine îmbrăcată, pedantă, abstrasă de la realitate, cu dificultăți în viața personală, altfel devotată ideilor politice pe care le servește cu devotament. Aș adăuga, în cunoștință de cauză că mai există și femeia haiduc, adică o femeie jokeu, care știe să tragă cu pistolul cu cremene, maestră nu numai în echitație, dar și în materie de intrigă la curți turcești sau în saloane boierești. Dacă textul îi oferă și o partitură umoristică e cu atît mai bine. Mai demult i se permitea chiar să fie „sexy" și să se exhibe în dansuri orientale, cu timpul ele, aceste divagații coregrafice, au fost eliminate din motive care îmi scapă, socotindu-se probabil că trupul omenesc este făcut ca să fie învelit cu haine — citește rochii.

Recunosc, opinia mea poate să fie subiectivă, dar...

Personajul feminin matur arată o cumpănă evidentă, mai ales în limbaj; un echilibru sentimental subliniat, e plin de sfaturi (mai ales cînd se înaintează spre vîrsta a treia). Comportamentul e lipsit de riscuri, nu-mi amintesc de o dramă sentimentală într-un film cu o femeie de 45 de ani care ar îndrăzni să-și părăsească soțul legitim pentru un mai tînăr curtezan, ceea ce se mai întîmplă în viață. De aici schematisme previzibile și căscatul comun la spectatori.

Vîrstnicele în filmele noastre sunt monumentale, iar în filmele istorice ele amintesc de „Mama lui Ștefan cel Mare", adică emit aforisme ad-hoc. Au o ținută demnă, privire agera, la nevoie, lovesc cu spada. În saloanele moderne poartă rochii somptuoase (trădînd o bună stare materială) și, mai ales, coafuri moderne. Ele tronează în interioare de lux; dacă se întîmplă să apară într-un cadru de trai mediu, sunt filmate în activități casnice, cum e spălatul vaselor, ori călcatul rufelor. În uzine nu există femei director de o vîrstă certă.

Limbajul femeilor în film: În cadrul modern — golănesc, la modul simpatic; în cadrul istoric, limbajul e solemn și grotesc, plin de fraze mari. În mediul rural: expresia folclorică plină de truisme. În mediul industrial: slanguL ușor pipărat, cu expresii comice, la modă. Dacă se trece la femeia sportivă, ea va arăta ca Bîzu Cantacuzino în salopetă de mătase, cu grație și, mai ales, fotogenică.

Observație generală; pentru ca femeia să devină personaj memorabil în filme e nevoie de scenariști care să fi trăit în mijlocul femeilor și nu de bigoți. Ele, aceste personaje, trebuie puse în fața unor conflicte de viață, reale, nu imaginate în camere obscure de către singuratici. Viața e mult mai complexă decît ne închipuim noi. Un conformism dăunător pune femeia în decor, nu în miezul acțiunii. Ea devine un obiect care se exprimă din cînd în cînd cu destulă suficiență și asta e nepermis. Femeile sînt inteligente și scenariștii le reduc la rol de păpușă, ori de automat. Omnisciente, devin antipatice; mute, nu există în film; decorative doar, nu te fac decît să regreți filmele cu Bette Davis, la bătrînețe, ori pe post de otrăvitoare.

Eugen BARBU

Reușita unor personaje feminine din *Iubăl risipitor* după „Oaie și ai săi" de Eugen Barbu, în regia lui Adrian Petringenaru. Cu Leopoldina Bălănuță, Carmen Maria Strujac; alături de ele Toma Caragiu și Florin Zamfirescu

Ipostaze ale durerii feminine la Florina Luican și Liliana Tudor scenariul George Macovescu

La ele m-am gîndit cînd am scris „Lumina palidă a durerii“

Mama mea era învățătoare în satul în care m-am născut, așezare măruntă pe o vale săracă și ruptă de ripi, cu oameni nu prea mulți, puțini știutori de carte și nevoiași, dar drepți, cinstiți și demni. Copii, de asemenea, nu erau prea mulți și dacă sfîrșeau cele cinci clase primare — cîte se făceau pe atunci — mai departe nu plecau. Se mulțumeau cu atîta învățătură și se întorceau la pămînt, la munca lui.

Așa cum mi-o aduc eu aminte, mama era o femeie de statură mijlocie, cu talie subțire, mîini și picioare lungi, cu ovalul feței blînd tăiat, cu ochi căprui din care izvorau blîndețe, visare și bunătate, cu păr lung, strîns în coc, de culoarea frunzei ruginite, bălaie la piele. Umbla ușor, cu mișcări elastice și frumoase. În prima tinerețe, înainte de a se mărita, îi plăcuse mult să danseze. Vorbea potolit, cu o voce plină de sonorități muzicale și n-am auzit-o țipînd la nimeni, nici chiar la mine cînd făceam cele mai mari năzbîtii. Și cîte nu făceam!

În august 1916, tata a plecat în primul război mondial. Mama a rămas acasă cu mine, cu soră-mea mai mică și cu grija școlii. Alt învățător sau învățătoare în sat nu mai era. S-a descurcat cu toate nevoile, așa cum a putut, dar nu am văzut-o crîcnind și plîngîndu-se de necazuri. Ne-a îngrijit și ne-a ferit de boli. Bîntuia deseori în sat la noi febra tifoidă, boală de care avea să piară și ea de îndată ce s-a sfîrșit războiul. Cînd s-a așezat în patul pe care nu l-a mai părăsit decît ca să plece pe drumul cel de pe urmă, începuse primăvara. Dinspre sud venea boarea caldă și o dată cu ea se întorceau păsările călătoare. Pe dealuri, răsăriseră călțunașii și sălciile făcuseră mîțișori. Eu săteam lîngă patul mamei și o vegheam, dar gîndul îmi era afară. Într-o zi, n-am mai răbdat și am zbughit-o pe ușă. Peste vreun ceas, m-am întors. Cu glasul ei blînd și domol, ars de căldurile febrei, m-a dojenit. Îi fusese sete și nimeni nu era acasă să-i dea o cană cu apă. Dojana aceea blîndă și domoală mi s-a înfipt în inimă și am purtat-o și o port mereu în adîncul sufletului meu. Cana aceea de apă dorită de mama pe patul morții a devenit simbolul remușcării mele. Mamei i-a fost sete și **eu nu i-am dat să bea.**

În filmul **Lumina palidă a durerii**, bătrînei care se pregătește să moară, îi este sete. Stă întinsă în pat. E singură în casă nu se mai află nimeni. Pe o masă, alături o garafă cu apă. Bătrîna întinde mîna, încearcă să apuce dar garafa se răstoarnă și apa se varsă. Și atunci, chinuindu-se, ea coboară din pat și se tîrăște pe podea, spre cofa din colțul camerei, gemînd și scoțînd dintr-un gîtlej uscat, un singur cuvînt, repetat: apă, apă...

La mama și la întîmplările de demult m-am gîndit cînd am scris rolul învățătoarei din filmul **Lumina palidă a durerii.**

Și erau în satul meu
la aceea vreme...
și învățătoarea
văduvă
și bătrîna bolnavă
și fata chipeșă...
Toate personajele
din *Lumina palidă*
a durerii

Eroii din viață

•

În satul copilăriei mele, trăia în anii aceia o femeie tînără, voinică și frumoasă, peste care se abătuse nenorocirea: cînd ea nu împlinise nici treizeci de ani, îi murise bărbatul abia întors din război și o lăsase cu trei copii și cu o groază de nevoi. Petecul de pămînt de pe dealul Ruptur trebuia lucrat, dar în bătătura ei nu se găsea o pereche de boi pentru a fi înjugați la plug, ci numai o amărîtă de vacă slabă, ciolănoasă, ieșită din iarnă mai pricăjită decît intrase și care atunci cînd trecea pe ulița satului era de rîsul copiilor.

Femeia și-a bocit bărbatul o vreme, l-a dorit, l-a regretat, însă nevoile îi băteau la ușă și pămîntul rămînea nearat și nesămănat. Într-o zi s-a aflat în sat că în Ruptură se petrece un fapt nemaipomenit. Niște femei și niște copii au alergat să vadă. Și ce au văzut? Femeia se înjugase la plug, alături de vacă și zgîria pămîntul. Pe coarnele plugului, apăsa băiatul cel mai mare care, din cînd în cînd, sfichiuia și vaca și pe maică-sa. Din tînăra și frumoasa țărancă, pierise femeia. Rămăsese animalul înjugat la plug, alături de vacă.

La acea femeie și la întîmplarea de demult m-am gîndit cînd am scris secvența aratului din filmul **Lumina palidă a durerii.**

Eroii din film

•

Lina — personaj din același film — a existat în realitate. Așa cum am descris-o și în volumul „Semnul dintre ochi“, era frumoasa satului. Subțire și mlădioasă, cu picioare lungi, cu o față albă în care doi ochi negri jucau într-una, cu un nas mic, întors în vînt, cu mers legănat de parcă totul se mișca în ea cînd pășea, cu părul galben ca spicul grîului în iunie, cînd despletit și atîrnîndu-i pînă la brîu, cînd legat sub o băsmăluță, trecea pe drum hăituită de privirile flăcăilor. Știa că e frumoasă. Știa că toți ardeau de dorul ei. Seara se întorcea din țarină legănîndu-și coapsele de parcă atunci pleca la muncă. Legăna și sapa pe umăr și cînta să răsune satul.

Fata aceasta a existat și așa a rămas în amintirea mea, văzută cu ochii copilului de atunci. Dar personajul din film, cu toată drama lui, este rezultatul aglomerării unor trăsături observate la alte țărănci și al unor întîmplări auzite mult mai tîrziu, cum că s-ar fi petrecut într-un sat de munte din Moldova. Călugărul din film, cel care o iubește pe Lina, a trăit în satul meu, dar era un om cu frica lui Dumnezeu care nu se lega nici de fetele și nici de văduvele frumoase. Personajul a apărut astfel pentru că dramaturgia episodului respectiv solicita, impunea un astfel de caracter.

Și totuși, la fata aceea frumoasă din vremea copilăriei mele m-am gîndit cînd am scris rolul Linei din filmul „Lumina palidă a durerii.“

George MACOVESCU

început de secol interpretate de
***(Lumina palidă a durerii* —**
— regia Iulian Mihu)

Cursul de mătușologie

Nici o rubrică a vreunei fișe autobiografice de la „personal" nu cere cuiva să consemneze filmele personale (Groucho Marx a scris odată la „Semne particulare": „ați vrea voi!"...)
în schimb, unele rubrici ajung să aibă în vedere mătușile, ceea ce e foarte bine, căci mulțumită lor, rubricilor și mătușilor, mi-am putut da seama cum mă înrudesc cu Visconti și cu pacheboturile, cum am secvențe cu Laurel și Hardy mai apropiate decît un unchi și cum am devenit văr cu Filip cel Bun.
Noi nu ne-am obișnuit cu ideea foarte simplă că filmele noastre sînt o sfîntă familie, legîndu-se între ele ca rude de toate gradele, de toate armele — așa cîntam noi soldați, pe străzile Oradiei, mergînd încolonați la film: „de toate armele, de toate gradele!", strălucind din toate cataramele și din toate cizmele pentru a nimeri la un film despre cucerirea Polului Nord filmele putînd fi, între ele, veri și verișoare, cumnați și cumnate, nepoți și mătuși, ca să nu mai vorbim de filmele prin adopțiune, prin alianță, de filmele gemene sau orfane, toate constituindu-se într-un clan al sicilienilor, celor mai nobile eu ajungînd să le fac și un fel de linie de sînge, cum au caii sau marile familii Forsythe sau Rostov, să le studiez ereditățile sau blazoanele, izbutind să văd cum din căruciorul care coboară treptele scării din **Crucișătorul Potemkin** se înalță, la o hurducătură și între două rafale, căpșorul Kidului lui Chaplin ca pe urmă, privind în zarea unde se pierd cei doi, Chaplin și Jackie Coogan, tătic și băiețel hăituiți de lume, să văd exact la acel orizont venind spre mine Maggiorani și Enzo, Enzo Staiola, cum care Maggiorani și Enzo?, tatăl și fiul, prădați de o bicicletă, căutînd să fure împreună o alta, n-aveți de unde să-i știți pe nume, ei nu sînt Jolyon Forsythe și fiii de care toate mătușile mele au auzit tot ce trebuia.
E cazul să spun că fără mătușile mele, fără cursul meu de mătușologie, o întreagă secvență din viața-mi în filmele de cinema n-aș fi înțeles-o, aș fi ratat-o, și sărac, prost, și rău aș fi rămas, căci filmele mătușilor sînt cu totul altceva decît cele ale părinților și ale celorlalte de gradul 1.
Mătușile aduc și ne dau filmele de gradul 3.
Am avut această revelație într-o

dimineață caldă de primăvară, prin '68, cînd, după vreo 12 ani de stat pe tușă, precum s-a întîmplat cu mulți interi și cavaleri rătăcitori, m-am găsit în fața unei fișe autobiografice pe care trebuia să o completez în vederea unei angajări la o revistă care-și propunea să se ocupe de filmele de cinema; probabil că eram transfigurat de bucuria regăsirii unei condici de prezență, probabil că inima îmi cînta această odă a bucuriei și mintea începuse să se gîndească la cinema, fiindcă odată ajuns la rubrica „unchi, cumnați, mătuși", unde „unchi" și „cumnați" nu aveam decît cîte unul, dar „mătuși" vreo șase, m-am trezit deodată conectîndu-mi mătușile la filmele lor și imediat mi-au apărut sub tîmplă, pe ecranul acela de nimeni știut,

tanti Silvi care semăna cu Bette Davis, fiindcă ea, de cînd mă știam, nu scăpa film cu Bette Davis, Bette Davis fiind viața ei, demnitatea ei, puterea ei de a iubi un bărbat fără să i-o spună, așteptarea ei de a fi mîngîiată fără a i-o cere, forța ei de a trăi singură, doar cu un pahar de lapte înainte de culcare, făcîndu-și o supă cu găluște și trăgînd cu urechea la un telefon prin pîlnia căruia un bărbat s-o invite diseară la un film cu Charles Boyer (Charles Boyer era al mamei mele, sora ei) și ea să-l refuze, fiindcă ei nu-i plăceau filmele cu Charles Boyer, cu nici un bărbat în rolul principal, și după ce-l refuza pe acela, lăcrima, demnă, așa cum lăcrima noaptea, cu o buiotă la picioare, după ce se lansase ziua, într-o filipică la adresa melodramei; de la tanti Silvi am învățat cum să combat melodrama, cum să n-o suport, plîngînd doar noaptea, în patul rece, numai tu știi de ce;

o altă soră a mamei, căreia nu-i spuneam tanti ci direct pe nume, ca unei prietene de joacă, fiind și cea mai tînără dintre mătuși, care m-a deprins să merg la filmele

Declarat-ați vreodată cu ce filme vă înrudiți, așa cum v-ați declara mătușile?

ciudate, așa cum erau înainte de război cele sovietice, **Drumul vieții** de Ekk, cu o gloată de copii vagabonzi după 1917 care tăiau cu cuțitul pe stradă blănurile doamnelor, **Copiii căpitanului Grant** după Jules Verne, dar cu un actor extraordinar în rolul lui Paganel (Cerkasov se numea, dar eu îl confundam cu cel mai bun driver al curselor de trap, care conducea caii unei contese ruse, contesa Benkendorf), mergeam cu Ani în taină la filmele rusești, fiindcă familia mic burgheză se temea de ele, și nu știam de ce, fiindcă ele erau minunate, Ani m-a învățat să nu te temi de filmele la care lumea nu se duce, ci să-ți placă lipsa ta de teamă, adică ea m-a învățat snobismul pe care aveam să-l combat prin alte filme sovietice, de după război; îmi aduc aminte ce ochi a avut mama cînd i-am spus că am văzut un film cu Ani în care copiii tăiau blănurile doamnelor pe stradă; „cum poți să-l duci la așa ceva?" i-a strigat sorei mai mici și atunci, din ochii lui Ani, revoluționara casei, am priceput că există filme ciudate pe care nu e bine să le povestești și altele, cele pe care poți să le relatezi. dar care nu sînt atît de bune ca acelea tăinuite;

o alta, sora tatei, tata și mama nefiind amatori de teatru, căci așa m-a învățat bunica să spun, nu că nu-ți place ceva, ci că nu ești amator, „nu sînt amator", de pildă, „de pătrunjel în supă" — mi-a adus primele argumente împotriva cinema-ului, de ce filmele îi sînt insuportabile, ea adorînd teatrul, adică pe George Vraca, artist cu care „nici Greta Garbo nu se compară", „nici un film nu poate să ajungă la degetul mic al lui Vraca," și, mă credeți sau nu, cînd am văzut primul film cu Vraca, **Viața învinge** (1951— cu Irina Răchițeanu), eu mă uitam la degetul mic al actorului, într-atît de obsedantă era cri-

tica mătușii la adresa Filmului ca irealitate și înstrăinare, argument cu care, recunosc, nu e de joacă; dar de ce mamei nu-i plăcea Vraca, doar Charles Boyer, și de ce cumnatei ei, mătușa mea, Boyer „nu-i spunea nimic", în schimb Vraca „îi spunea totul", aceasta este lecția de mătușologie la care eu încă n-am ajuns;

a patra, tanti Reli, era simplă, dar necesară pentru a-mi inculca simțul polemicii cinefile, în casa noastră fiind interzisă polemica pe orice temă, tanti Reli aducînd chipul cabalin al unei artiste americane în roluri secundare și tipul de negare a tuturor părerilor și plăcerilor din jur; lua foc și făcea praf orice opinie, cu deosebire era în război deschis împotriva comediilor, dramelor, filmelor cu crime, westernurilor, amorurilor, despre Bette Davis zicea cu harțag că „elle est vraiment bête", punînd-o pe tanti Silvi în stare de leșin iar pe mama în situația rară de a-și întrerupe croșetatul și a o întreba foarte înțepată: „Da' ce filme îți plac ție, dragă Reli, la urma urmei?", asta s-a întîmplat o singură dată, mama punînd o dată într-un deceniu oamenii la punct, tanti Reli a fost frapată, dar n-a șovăit în răspuns, s-a ținut băț și a zis dur: **Gungadin!,** ceea ce a produs o impresie colosală căci era socotit filmul cel mai îngrozitor, nici dramă nici comedie, în al doilea rînd fiindcă se petrecea numai între bărbați și în treilea fiindcă era o scenă unde eroul sugruma, rînd pe rînd, într-un templu brahman, patru oameni;

în sfîrșit, mătușile 5 și 6 erau absolut tăcute, fiecare din alt motiv: una — din convingerea intimă că tot ce spune e o prostie; cealaltă — din delicatețea discreției, ea socotind că orice părere despre un film e o confesie, ceea ce nu e frumos nici în public, nici ziua în amiaza mare, oamenii obișnuind să-și bată joc de orice mărturisire. Singura enigmă a cursului meu scurt de mătușologie rămîne aceea a filmelor preferate de aceste două mătuși.

Eu, vă veți bate joc sau nu de mine, mărturisesc că angajat la acea redacție, intrînd în cultura, teoria și practica mondială a filmului, m-am simțit ca acasă și nu o dată am resimțit bucuria de a aplica pe viu tot ce am învățat la mătușologie, recunoscînd lesne în criticii și regizorii lumii, în discuțiile, controversele, tăcerile și privirile lor, bibliografia și ideile acelor femei care poate, astfel, din forța elementară cu care contopeau filmul cu viața lor, între cratițe și croitorese, m-au salvat de la multe prăbușiri, înrudindu-mă cu acea natură umană, cu

biografia la care lucrez de o viață,
zilnic îmbogățită, sistematic modificată,
din cauza acestor rude din filme și familie,
care nu știu cît bine îmi fac,
dar nu pot să le tac, trebuie să le declar
chiar dacă nu e clar pe cîți îi
interesează rubedenia mea de sînge
— nu de subiect, filmele nu puiesc
prin intrigă ci prin stilul fricii și bucuriei,
prin obsesii, iubite și locuri comune —
cu Ivan cel mic dar și cu cel Groaznic,
cu frații lui Rocco ce-mi sînt cumva veri,
de socotim că-i avem drept unchi atît
pe Moromete cît și pe ducele de Salina,
lui Moromete — avînd eu dovezi personale
în arhiva mea din pod și din cap, de aia
existînd și capul de pod, că-i plăcea
„La Dolce vita" cît „Război și pace" — iar
ducelui Burt de Salina și de Lancaster
(creația marchizului de Modrone,
zis Luchino Visconti, cu care ne înrudim
prin familia Del Dongo și pescarii din
satul sicilian Laterratrema)
ce credeți?, ce-l obseda?, ce-i plăcea?,
aici există chiar dovadă scrisă în roman,
chiar „Crucișătorul Potemkin", tocmai
scena căruciorului coborît de unul singur,
pe scările însîngerate, venind spre noi,
ca Arca lui Noe încărcată de toate
bulendrele mamei lui Rocco, de toate
cratițele Bubulinei, de toate mătușile
noastre, Crucișătorul acesta cu cărucior
nefăcînd altceva decît anunțînd lumii
că „e arrivato Zampano!", Zampano fiind
însuși filmul, iar Crucișătorul înrudindu-se

La Charles Boyer visau mamele, nu mătușile noastre (alături de Ingrid Bergman în *Lumina de gaz* de Alfred Hitchcock)

cu pachebotul strălucminat din „Amarcord"
și cu nava sumbră și somptuoasă a aceluia
care nădăjduiește de o viață, dulce,
că la nave va!
Declarat-ați vreodată în vreo autobiografie cu
ce filme vă înrudiți, așa cum v-ați declarat mătușile?

Radu COSAȘU

D.I.S. în cetatea filmului

Din punctul de vedere al „profesiunii reporter", există interviuri (mai) uşor de făcut şi există interviuri (mai) greu de făcut. Un interviu cu decanul de vîrstă al criticii noastre de film, dar şi paradoxalul ei copil teribil, un interviu cu Monsieur Cinéma — D.I. Suchianu, nu e deloc un lucru uşor. Dacă în alte diverse cazuri, dificultatea vine din efortul, tactica şi strategia de a smulge un cuvînt, un gînd, o idee, de „a scoate ceva" de la un intervievat impenetrabil, în cazul de faţă este exact invers. Tu trimiţi o minge spre venerabilul tenismen şi aştepţi returul. Cînd colo, te trezeşti într-o mirifică ploaie de mingi plutind felliniano-suchienist în jurul tău. Ce să alegi? Ce să alegi? Amintiri din şapte vremi, foste adevăruri viitoare, nestemate cinematografice, fragmente de istorie, de filosofie, de morală, de artă, de viaţă, de haz, de lacrimă, de toate, se montează ad-hoc, clipitor şi sclipitor, în stil Suchianu, şi se derulează cu violoncelul, cu dărnicie, cu nesfîrşită poftă, în acelaşi stil. Ce să alegi, ce să decupezi în cercul strîmt al unui „scurt interviu, maestre, pe tema Magazinului estival: personajul feminin"...?

— Uite, un personaj feminin despre care am mai vorbit şi vorbesc de cîte ori am ocazia, cu tot entuziasmul, este personajul domnişoarei. Am fost şi am rămas printre cei — puţini! — care mai cred în domnişoare. Pe vremuri îmi inventasem chiar şi un fel de meserie: aceea de „lucrător la conservarea şi îmbunătăţirea nobilei rase a domnişoarelor". Acum am cam renunţat, dar nu renunţ la ideea că ele, domnişoarele, sînt o elită a speciei, sînt marele lux al planetei noastre.

— Ca să evităm confuziile, cred că ar trebui să definiţi „conceptul" de domnişoară.

— Da, o domnişoară nu e o stare civilă, nici o anumită vîrstă. Domnişoara înseamnă graţie, înseamnă farmec proaspăt şi reconfortant, o figură deschisă, ochi limpezi, dar înseamnă, mai ales, un elan generos în faţa vieţii, o teribilă dorinţă de a pricepe, o atitudine de aplecare spre viitor. Domnişoara stă cu tot sufletul întins spre viitor, visează la lucruri pe cît de îndepărtate pe atît de vagi. Domnişoara are ceva aprig şi cuceritor în vorbă şi în privire, are o gravitate specială, are o generozitate inegalabilă, un dor de a se devota...

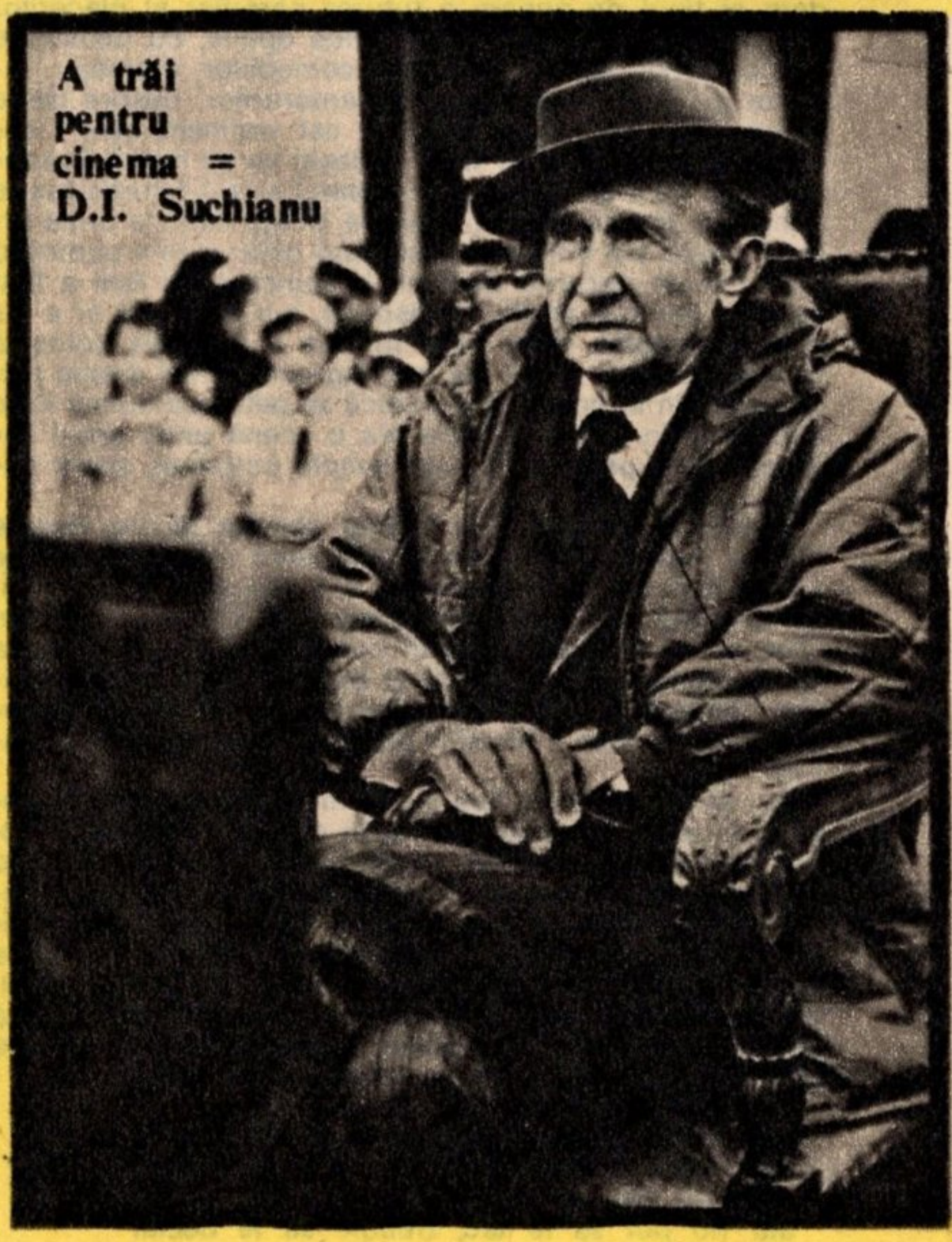
— Domnişoara nu funcţionează, aşadar, decît la superlativ?

— Sigur, există şi fete toante, şi aş zice că nimic nu poate fi mai tont decît o fată toantă. Şi totuşi, cred că nu există nimic pe lumea asta pe care o domnişoară, oricît de toantă, să nu-l priceapă. Cu o singură condiţie: să o aduci în acea extraordinară **stare de confidenţă,** care e mediul natural în care înfloresc aceste fiinţe atît de interesante.

— Ştiţi ce spune un proverb rus?" „Toate fetele sînt bune. De unde or răsări atîtea neveste rele?!"

— Păi, e foarte simplu de răspuns! Din cauza bărbatului! El le exasperează, le sucеşte, le... le... înnebuneşte!...

— Văd că trebuie să renunţ la întrebarea dacă aţi fi — sau aţi fi fost vreodată — misogin.



— Nu, nu, din contră, am mult mai mare stimă pentru femei decît pentru bărbaţi.

— Pe ce vă bazaţi?

— Sînt mai cinstite şi mai inteligente. Bergson spunea, contrar opiniei curente, că femeia este, în genere, mai inteligentă decît bărbatul, iar bărbatul este mai pasionat decît femeia! Exact asta e şi părerea mea. A fi inteligent înseamnă, desigur, şi a te descurca cu succes, a triumfa în stima altora, ceea ce reuşesc mai repede bărbaţii, dar înseamnă şi, mai ales, a te afla deschis faţă de lumea înconjurătoare, a o absorbi în sufletul tău fără vreun gînd de profit, ceea ce caracterizează femeile şi îndeosebi, repet, domnişoarele.

— Care este, după dumneavoastră, calitatea nr. 1 a unei femei?

— Mai întîi... mai întîi... Să fie frumoasă şi să fie deşteaptă!

— Ca într-un basm oriental, v-aş întreba cine poate să cunoască o femeie rea cu chipul frumos, asemeni unui lac cu lotuşi înfloriţi în care se ascund crocodili?

— Cred că nimeni. Dar eu mă gîndesc la o frumuseţe mai importantă decît cea obişnuită, care depinde nu de ce trăsături ai, ci de ce faci cu ele.

— Dar „deşteptăciunea feminină" vi se pare că s-ar caracteriza prin ceva anume?

— Hm. E puţintel, cum să spun, puţintel exhibiţionistă.

— V-aţi gîndit vreodată şi de ce o fi aşa?

— Nu, dar mă gîndesc acum că asta s-ar putea să vină din faptul că ele se simt datoare să cucerească.

— Nu vă întreb pe cine şi de ce. Vă întreb, ca să ne legăm de cinema, care credeţi că este — dacă este — contribuţia specifică personajului feminin la „mărirea" artei a şaptea?

— Lacrimile! În toate filmele care au stors lacrimi, căutaţi femeia! Nimeni nu stoarce lacrimi ca o femeie. Chiar i-aş reproşa cinematografiei mai recente că a pierdut simţul tragic al sufletului feminin. Că personajul feminin e tratat cu aceeaşi răceală sociologică, cum e tratat şi personajul bărbat. Ceea ce nu se întîmpla prin anii '30—'50, cînd filmul punea în prim-plan gîndurile intime şi eventual secrete ale femeii.

— Dacă un critic ar avea voie să declare, ca tot omul, o „actriţă preferată", pe cine aţi declara?

— Greta Garbo!

— Care sînt, după părerea dumneavoastră, actriţele care au marcat cel mai puternic istoria filmului?

— Sînt trei: Greta Garbo, Bette Davis, Marlene Dietrich. Şi apoi, ar mai fi, la o oarecare distanţă, Ingrid Bergman şi Shirley Mac Laine. Ele sînt creatorii, mă rog, creatoarele, filmelor în care au jucat. De altfel, toţi marii actori şi regizori spuneau, cînd era vorba de Greta: „Nu e nevoie să-i dai nici un sfat! Ea găseşte!" Sau Marlene! Cum i-a făcut ea educaţia acelui insuportabil cusurgiu îngîmfat şi înfumurat, care era von Sternberg, fără ca el să-şi dea seama, cu toate că era un mare cineast!

— Din filmul nostru, care actriţă vă spune ceva deosebit?

— Cred că Irina Petrescu are substanţă psihologică. Am scris odată cum în acelaşi film — **Răutăciosul adolescent** — în zece scene, ea ataca personajul de fiecare dată altfel, cu totul altfel.

— Din întîlnirea film-literatură, ce personaje feminine aţi menţiona?

— Nora! Nora lui Losey şi Jeane Fonda. Bărba'su e un gogoman, care o tratează ca pe o jucărie şi ea îi cîntă un timp în strună... şi apoi pleacă. Dar în primul rînd Julieta! „Romeo şi Julieta" e de o noutate, e ceva unic şi inegalabil, în materie de amor e tot! La Shakespeare, şi la Eminescu în „Făt-frumos din tei", amorul total, enorm, are o singură soluţie: să pleci, să te duci în altă parte şi acolo să-ţi schimbi identitatea, să nu mai ai nici o legătură cu viaţa dinainte.

— ...„se pierd în codri/ Cu viaţa lor pierdută"...

— Da, păcat că în poemul de amor astral, „Luceafărul", amîndoi trădează... din cauza unei secături, a lui Cătălin.

— Cum se spune, aţi cunoscut multe la viaţa dumneavoastră. Cazuri de amor total aţi întîlnit?

— Dacă e să le întîlneşti... le găseşti tot în romane şi filme, dar mai ales în filme. În viaţă? Ia gîndeşte-te şi vezi că nu găseşti. Ştii care e definiţia pe care o dau eu amorului total? A fi mereu de acord! A fi mereu de aceeaşi părere, pe orice chestie. Pe asta se bazează fericirea. Să fii mereu de acord cu celălalt, nu numai în problemele de dragoste, nu!, dar şi în chestiile de viaţă, de societate, de ambiţie, de carieră, de glorie, de tot!

— Aţi fost vreodată, foarte, foarte de acord?

— A fost! (intervine fiica maestrului, în trecere prin cameră). A fost îndrăgostit! De mama mea! Care era şi frumoasă, şi deşteaptă, şi avea şi umor şi care a crescut trei copii, în timp ce tata era, bineînţeles, foarte ocupat... (n.n. — soţia maestrului, am aflat atunci, a fost Florica Ciurcu, fiica lui Alexandru Ciurcu, ziarist, directorul ziarului „Timpul", întemeietorul şi primul preşedinte al sindicatului ziariştilor, dar şi pionier al tehnicii, autor al unei triple priorităţi mondiale, pentru vehicule de uscat, de apă şi aeriene — personalitate omagiată anul trecut la Congresul mondial de astronautică de la Budapesta).

— Aţi avut prieteni-femei?

— Da, am cunoscut cîteva femei excepţionale, care mi-au dăruit prietenia lor. Cella Delavrancea, Lilly Teodoreanu, Valeria Sadoveanu, Elena Văcărescu, Martha Bibescu. Martha... Martha... Era o femeie absolut remarcabilă. Avea ochi violeţi, era de o frumuseţe colosală, ca-n poveşti, şi tot ce ieşea din gura ei, era să dai la tipar! Mă duceam des să dejunez la ea la Mogoşoaia, iar după-amiaza făceam pe jos lungi plimbări, era de o elocvenţă stupefiantă, era una dintre cele mai instruite persoane din Europa. Martha Bibescu, sub numele de Annie Ducaux, scrisese la Paris scenariul unui foarte frumos film, **Katia**, cu Danielle Darrieux, film pe care cenzura vremii l-ar fi interzis dacă nu interveneam la timp la primul ministru, Armand Călinescu...

— În opera cărui regizor al filmului universal aţi descoperit cea mai ataşantă viziune asupra personajului feminin?

— În Chaplin! Chaplin are un respect extraordinar pentru femeie. Numai Chaplin a fost în stare să facă acea capodoperă cu un El, un om care nu are nimic; este urîţel, este prostuţ, este jerpelit, este caraghios, este şi ghinionist, este şi stîngaci, şi care, totuşi, de dimineaţa pînă seara nu face decît să sară în ajutor. Acest om care nu are nimic, îi face cadou, iubitei lui, Universul: florile, cerul, norii, apele, străzile, tot, tot ce nu vede ea. Şi, dacă îţi aduce aminte, scena finală, în care El iese din închisoare, pentru că banii pe care îi dăduse milionarul beţiv îi dusese fetii să-şi facă operaţia la ochi. Dar puţin îi pasă lui că face închisoarea, pentru că El este omul cel mai fericit, pentru că El trăieşte cel mai frumos basm din cîte s-au făcut vreodată. Ce zmeu, ce balaur, ce zei! Există **un om**, care n-are nimic şi care dă totul! El iese din închisoare, e pe stradă, şi se nimereşte să fie tocmai în faţa prăvăliei pe care o are ea, care acum s-a operat şi vede. Pe ea, săraca, un singur lucru o doare: de ce omul ăla a fost aşa de timid, aşa de sfios, aşa de modest, că după ce i-a făcut acest mare bine, a dispărut! Şi de cîte ori intră pe uşă cîte un tip aşa cum îşi închipuie ea, un mare binefăcător, frumos, elegant, îşi zice „ăsta e!", şi nu e! Şi la un moment dat, cînd nişte golani îşi bat joc de El, pentru că avea o bucăţică de cămaşă care-i ieşea din ruptura pantalonului şi ăia trag şi rîd de el, ea se indignează de răutatea şi de băşcălia lor şi îi goneşte, îi ia la bătaie, şi-i întinde lui o monedă de cinci dolari. Or, El să primească bacşiş de la zîna visurilor lui... Refuză! Şi, refuzînd, ea află cine e! Îl recunoaşte. Şi-şi dă ea seama ca există oameni care n-au nimic, însă care au suflet mare, şi care fac minuni pe care numai zeii le pot face. Şi se termină cu aceste cuvinte. Ea îi spune: „Dumneata?"... şi El nu-i spune nimic, se uită la ea cu nişte ochi de cîine bătut, pentru că El, în clipa asta, a murit, pentru că singura comoară pe care o ducea în suflet, aceea de a fi făcut acest dar suprem fiinţei iubite, s-a dus dracului! El era înainte Făt-frumos. Cînd ea îi descoperă identitatea, devine omul cel mai nefericit din lume. Înainte era bătut, era urît, era caraghios, era ieşit din puşcărie, dar ducea cu el, intact, un basm frumos...

Eugenia VODĂ

Regizoare și personaje

Nu există regizori-femei sau regizori bărbați, există regizori pur și simplu — va spune majoritatea femeilor care au îmbrățișat dificila profesie. Profesie în care vocația se împlinește printr-o muncă titanică și o răspundere de comandant de navă în plină mare, agitată de tot felul de curenți: tehnici, financiari, artistici, sociali ori, pur și simplu, curenți de resentimente. Prejudecăți. Rezerve.

Că o femeie-regizor are de luptat mai mult cu toate cele de mai sus decît colegul ei de breaslă — e un lucru constatat. Dar tot constatat este și faptul că nu există pe platou o diferență între **ea** și **el** decît aceeași care există între un creator și un alt creator. Între o personalitate artistică și o altă personalitate artistică. Atunci cînd Malvina Urșianu comandă „motor", aceeași liniște înfiorată se instalează în echipă, același respect pentru gestul ei inspirat, pentru febra ei creatoare, ca și la oricare alt mare regizor. Dar filmele lor? Se deosebesc ele printr-un anume „specific"? De ce **Mimi, metalurgistul** al Linei Wertmüller ori **Pe malul stîng al Dunării albastre** n-ar putea fi semnate de un bărbat? Și viceversa. **Un bărbat și o femeie** sau **Umbrelele din Cherbourg** dacă n-ar purta semnătura unui Claude sau Jacques, n-am putea zice că dovedesc o sensibilitate feminină?

Pe scurt: Nu credem nici noi, cum nu cred nici ele, regizoarele, într-o altă diferențiere decît aceea de temperament artistic. Dacă le distingem în acest grupaj este pentru a ne opri asupra personajului și personalității artistice a regizoarelor-femei, cît și asupra personajului feminin creat de cele cîteva autoare de portrete memorabile. Sperăm să nu tulburăm nici o susceptibilitate.

Obsesia unghiului drept

Deși se vorbește despre un „cinematograf feminin", deși prin lume au loc și festivaluri pe această temă (ce-i drept, intenția este deghizată, uneori, sub titulatura „festivalului filmelor realizate de regizori-femei"), observațiile serioase, vreau să spun cele netulburate de excesive elanuri feministe, demonstrează nu atît diferența specifică a acestui cinematograf cît capacitatea lui de înglobare a tuturor cauzelor filmului. În acest sens în perimetrul nostru, creația Malvinei Urșianu este elocventă. Încă de la debut **Gioconda fără surîs**, și pînă la cel mai recent film, aflat în lucru, **O lumină la etajul X**, femeia este un personaj central, important, fără a se putea afirma — decît cu riscul îndepărtării de miezul vital al unei opere — că analiza a ceea ce numim „condiția femeii" ne-ar înlesni cea mai sigură cale de acces către înțelegerea acestei creații. Răspunzînd odată întrebărilor unor spectatori interesați, cineasta amintea celor dispuși să nu bage de seamă că „femeile nu trăiesc în colonii, ca pelicanii", ci în societate, pe toate treptele ei. În cazul Malvinei Urșianu, creatoarea unui univers uman inconfundabil, adevărurile eroinelor ce străbat acest univers nu pot fi înțelese și restituite decît raportate fiind, la ideile fundamentale, obsedante, ale autoarei pentru care patetismul și ironia ce însoțesc curgerea istoriei, ceremonialul izbînzii sau al eșecului sînt un spectacol inepuizabil. De aceea, chiar și în filmele ce ar putea fi numite și „de dragoste", precum **Gioconda...** sau **Trecătoarele iubiri** nu atitudinea femeii față de iubire, nu intensitatea sentimentului în sine se constituie ca obiect al analizei, ci raportul dintre aceste sentimente și celelalte mișcări esențiale ale vieții ce hotărăsc destinul femeii. S-a spus despre eroinele Malvinei Urșianu că sînt, în general, realizate în plan social, dar au eșuat în cel al vieții personale. Creatoarea este mai interesată de profunzimea consecințelor acestei fisuri — de aici și gravitatea tăioasă a tonului — decît de radiografia ei. De altfel, toate filmele cineastei nu se deschid niciodată într-un moment neutru al existenței, ci într-unul decisiv; premisele s-au copt înainte, judecății noastre fiindu-i expuse doar urmările unor trecute opțiuni. Nu întîmplător nici eroinele, nici eroii săi nu sînt oameni foarte tineri. Ei au ales, cîndva, un drum, un crez, un tovarăș, un loc. Soarta femeilor, într-o societate a instituirii unor noi căi de afirmare, este marcată de tensiunea încercării umane de a armoniza opțiunile personale cu cele social-politice. Într-un timp grăbit și frămîntat, ce adună indivizii și îi desparte după alte ritmuri de solidarizări, nu alegem niciodată doar pentru noi, implicațiile unui gest angajează destinul semenilor. Restrîngerea „bătăii" lui este o iluzie. Tocmai pentru că iubirea este o opțiune supremă, prețul erorii bărbatului, al celui care, finalmente, alege, al șovăielilor lui, este decelat, tîrziu, în eșecul vieții personale a partenerelor. „Unghiul drept", obsesie a unora dintre eroinele Malvinei Urșianu, așadar, unghiul ideilor tranșante, al înfruntărilor fără amînare, al întîlnirilor necesare, al construcțiilor orgolioase, se frînge, vulnerabil, atunci cînd Ea își examinează lucid existența. Înconjurată de un spațiu glacial, de beton și sticlă, nevoit să interzică tresăririle inimii, Gioconda știe că și-a pierdut surîsul. Lena, arhitecta din **Trecătoarele iubiri**, a con-

Malvina Urșianu

O regizoare care nu e preocupată de „condiția femeii" ci de condiția omului în societate *(Trecătoarele iubiri* cu Silvia Popovici, Gina Patrichi, Cornel Coman)

struit atîtea case, dar nu a știut să-și construiască propriul cămin. În primul caz, bărbatul a trădat iubirea pentru a nu-și trăda calea socială; în cel de-al doilea, înșelîndu-se pe sine, el a înșelat și femeia iubită. Puternice prin construcția de sine, prin inteligență și orgoliu, prin supletea adaptării la imperativele sociale, eroinele își mărturisesc cu demnitate fragilitatea. Cîtă forță, dar și cîtă vulnerabilitate ascund aceste femei ce înalță cetăți moderne dar care, într-o clipă de disperare, aleargă din stație în stație pentru a ajunge un tren în care se află cel iubit cîndva? Iată o întrebare tulburătoare, în afara căreia nu ne putem apropia de „lumea feminină" din filmele Malvinei Urșianu. În acest univers își au locul, desigur și multe alte personaje, diferit situate pe scara dramaturgică, dar care sînt, în felul lor, participante la o istorie dramatică — de la fiica profesorului din **Serata,** refugiată într-o inertă contemplare a timpului tocmai pentru că i s-a refuzat accesul la tot ceea ce ar fi putut însemna acțiune, la Anița, femeia-simbol al așteptării din **Trecătoarele iubiri** și pînă la bătrîna bretonă dezrădăcinată ce-și poartă singurătatea pe o plaja pustie. Un statut aparte în creația regizoarei au puternicele personaje istorice ca Ruxandra și doamna Chiajna din **Întoarcerea lui Lăpușneanu.**

Interesant de observat, de altfel — și unghiul acesta al privirii ar merita o analiză specială — că, în chip poate instinctiv polemic, unele dintre eroinele autoarei — mă gîndesc la cele din ultimele sale două filme — sînt un suport — negativ, de data aceasta — al unor manifestări încețoșate ale istoriei. Ființă spectaculoasă prin transparență nu prin mister, femeia devine personajul chemat să susțină spectacolul jalnic al neînțelegerii istoriei. „Doamna" din **Liniștea din adîncuri,** cu disprețul ei pentru un „secol vulgar", este întruchiparea grotescului și a ororii; cînd, în final, își scoate, ca după o reprezentație, peruca, proteza, nu-i mai vedem decît gesturile, persoana urmînd parcă să se pulverizeze. Zaza, fosta cîntăreață de șantan din **Pe malul stîng al Dunării albastre,** tîrăște după ea, ca pe o trenă zdrențuită, tot derizoriul celor opaci la seismele vremii; „Păi, ce furtună să vină?" „Păi, cine nu are necazuri?" se consolează buimacă.

Previzibilă pînă la un punct, derutantă prin noutatea traiectoriilor pe care își plasează personajele, creația Malvinei Urșianu ne va oferi, în continuare, sîntem siguri, noi argumente în favoarea adevărului că problemele umane ale femeii sînt, cum se spune prea serioase pentru a fi lăsate doar pe seama regizorilor-bărbați.

Magda MIHĂILESCU

Candoarea ca gen

Dacă e să acceptăm ideea că femeile devin regizoare și dintr-o revoltă secretă în fața viziunii regizorale de genul masculin și din dorința, și ea secretă, de a schimba, „obiectivele" atunci cînd e vorba de imaginea femeii în film, dacă ar fi să acceptăm ideea că femeile fac filmele nu **și că** ci **pentru că** vor să le arate ele, bărbaților, ce este femeia și ce vrea ea; apoi Elisabeta Bostan este departe de a fi un exemplu. Ea nu este „cazul".

Elisabeta Bostan nu și-a făcut din profesie o armă de atac. Ea nu a declarat război regizorilor în clipa cînd s-a apucat să facă film documentar și nici nu a încercat, mai tîrziu, cînd a trecut la „filmul artistic", să vorbească despre condiția femeii. Ea a vorbit domol, cu umor și cu dragoste despre condiția copilăriei. Cu încetul, cinematograful Elisabetei Bostan a ieșit din toate genurile știute și a devenit „cinematograful ei". Filme **cu** copii? Da, dar nu numai. Filme **pentru** copii? Da, dar nu numai. Filme **despre** copii? Da, dar nu numai. Filme — a hotărît ea o dată pentru totdeauna — **de familie.** Filme la care copiii pot să meargă cu școala, dar și cu mama. Filme, finalmente, pentru copiii de toate vîrstele deci și pentru adulții care au mai păstrat în ei urma copilăriei.

Elisabeta Bostan

Ea însăși depozitara unui zăcămînt prețios de candoare, de joc și joacă cinstită, „pe bune" cum numai copiii au, nu i-a fost deloc greu să-și așeze și perfecționeze genul de cinema în zona fermecată a tuturor posibilităților. De la basm și basme — **Amintiri din copilărie, Tinerețe fără bătrînețe,** la primul musical cu Veronici și de acolo la **Saltimbancii,** de la filmele cu Năici la fastuosul **Ma-ma,** coproducție gigant, care ar fi dărîmat sub povara realizării lui și un bărbat zdravăn, totul i s-a părut realizabil, posibil, acestei regizoare care a evoluat încet dar sigur, pe un teren încercat mereu de alții, dar rămas mereu al ei și numai al ei.

Cazul Elisabetei Bostan este unic cel puțin în cinematografia noastră. O

Parabolă în paşi de dans pentru toate vîrstele: *Mama* **(în imagine George Mihăiţă).**

regizoare cu forţă de creaţie pusă în slujba unui gen cinematografic, dacă nu ignorat cel puţin neglijat, în stare să şi-l ţină, şi susţină, să-l ducă din treaptă în treaptă spre mai binele lui posibil, este, într-adevăr, un caz. Elisabeta Bostan nu a făcut film, „cu, pentru, despre" copii şi de familie pentru că nu a putut să facă altceva, ci pentru că **a ales.** Şi la **Ma-ma** şi la **Saltimbancii,** a folosit cu aceeaşi pricepere actori mari — la propriu şi la figurat mari — şi nu i-a tremurat nici mîna, nici vocea atunci cînd a trebuit să stăpînească o echipă de maturi. Filmele ei, cu distribuţie „mică" sau „mare", au aceeaşi solidă alcătuire şi aceeaşi putere de pătrundere în sufletul spectatorului. Dar voia ei a fost să fie regizoarea celor care, ca şi ea, păstrează o urmă de copilărie, de vis, de visare.

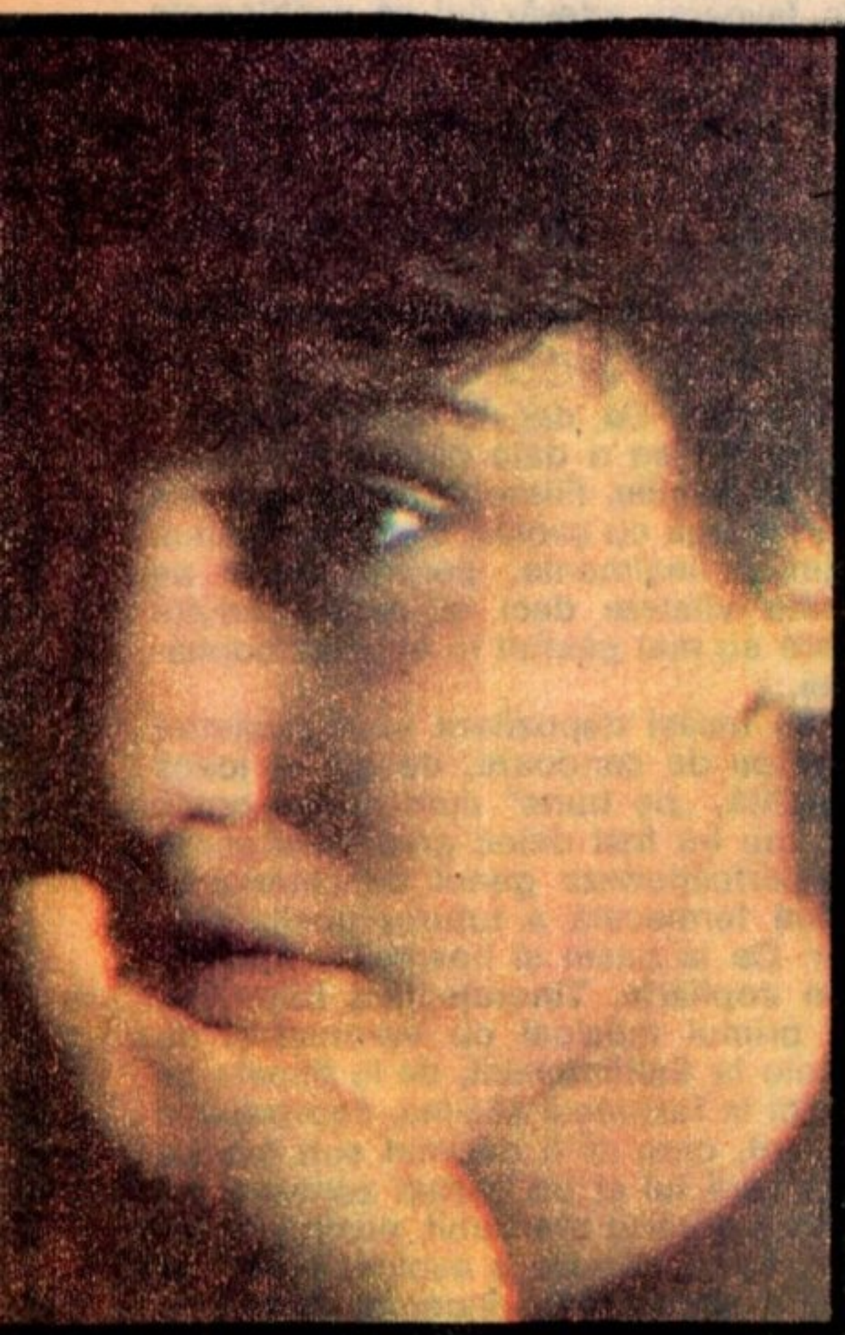
Nu întîmplător ea este regizoarea noastră de mare circulaţie şi de mare succes în faţa publicului de pretutindeni.

Nu întîmplător, lista premiilor obţinute peste hotare este atît de lungă, încît ar consuma singură spaţiul acestui articol.

Nu întîmplător, juriile internaţionale „de gen" o solicită cu atîta asiduitate. Ea este, în lumea filmului nostru, ca şi în lumea filmului din lume, o personalitate. Modestă, pe cît de dăruită genului ei de cinema, Elisabeta Bostan nu se culcă pe laurii victoriei împrospătaţi de la an la an ci, răbdătoare şi consecventă, construieşte mai departe, film după film, edificiul acestui gen de cinema unic şi inconfundabil.

Şi, să recunoaştem, fără filmele ei lumea filmului nostru ar fi mai cenuşie. Fără filmele ei, filmul nostru şi-ar pierde copilăria, ceea ce ar fi la fel de trist ca şi pierderea amintirii copilăriei şi a copilului care trăieşte în fiecare din noi fie că ştim, fie că nu ştim...

Eva SÎRBU



Dilemele unei vîrste: adolescenta *(De dragul său...* **cu Alexandra Duca)**

Cristiana Nicolae

O sensibilitate tonică

Ardoare, energie, sensibilitate virilă nu dulceag-lirică, poezie neromanţioasă — cu toate că romantismul adolescentelor ei se hrăneşte cu clasici (ce-i drept moderni, ca Saint Exupéry) profilul artistic al Cristianei Nicolae e cel al unei regizoare ce nu-şi face complexele „sexului slab" Nici n-are de ce, hotărîrea şi vitalitatea ei fiind capabile să urce, de trebuie, în susul rîului spre matcă. Fără soluţii comode, e omul care ia pieptiş profesia, nici o „captatio benevolentiae" ce însoţeşte uneori debutul. **Întoarcerea lui Magellan** fusese mai mult decît o promisiune. Un pact cu sine însuşi. Intenţionat zic „însuşi", aşa cum, bărbăteşte, eroinele ei îşi zic Magellan sau Ancu — băieţoasa care ascunde sub poreclă şi imparabilul şut, o sensibilitate care se cere, daca nu ocrotită, măcar înţeleasa. Nepripit interpretată de adulţii grabiţi. Ipostaze ale unei personalităţi ferm conturate (cea a regizoarei), eroinele Cristianei Nicolae (ele sînt şi numeric

și valoric predominante) acoperă un cîmp tipologic bogat, divers, precis conturat. Magellan e vie, pătimașă, extrovertită, completînd admirabil sobrietatea, aproape de austeritate, a rivalei ei sentimentale — austeritate și datorită împrejurărilor în care acționa fata din ilegalitate (purtînd și ea un nume conspirativ, bărbătesc) dar și ca fire mai închisă, geloasă, bănuitoare.

O altă solară, explozivă: fata din **Riul care urcă muntele,** cea de pe șlep, plecată la drum lung, traversînd iadul frontului ca să-și însoțească iubitul.

Și o miniatură, de data asta delicată, inteligent retrasă în fața gloriei soțului, campion în criză de performanțe **(Stele de iarnă).**

Mai puțin veridică — într-o situație de excepție explorată mai mult pe datele ei deductiv-polițiste, decît firești psihologice, e tînăra surprinsă de reacția logodnicului, din **Cumpăna.** Dar exact cu un caré de așі în mînă, actori „first class"„ ca: Mircea Albulescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ioana Pavelescu și Florin Zamfirescu, regizoarea nu iese cîștigătoare, copleșită, poate, de personalitatea lor. În schimb, se mișcă dezinvolt, cu subtilitate psihologică și percutanța detaliului de atmosferă, acolo unde își alcătuiește distribuții în răspărul formulelor consacrate Cornelia Gheorghiu în **Întoarcerea lui Magellan,** Val. Paraschiv și Maria Rotaru în **Stele de iarnă,** Rodica Mandache pentru prima oară în rol de compoziție, sau Carmen Galin, Dan Condurache, Radu Gheorghe în posturi cu totul inedite în **De dragul tău, Anca.** Și un redivivus încîntător — Nineta Gusti. Asemenea și tinerele „descoperiri" din același film: Alexandra Duca sau Manuela Nace.

Cu îndrăzneală, regizoarea redistribuie valorile interpretative, împrospătîndu-le prin confruntarea cu neprofesioniști de talent. Temperament vulcanic. Neezitant. Surprinzător prin căutare.

Alice MĂNOIU

■

Lirism mai bine temperat

tea pe care tînăra regizoare o adaptase lirismului ei (cu hîrjoane pe după pomi în floare — hîrjoane folosite — de data aceasta mult mai rezervat — și în recentul **Prea cald pentru luna mai).**

Scenariile lui Petre Sălcudeanu îi prilejuiesc lansarea în alte genuri: comedia polițistă cu accente liric didactice, și o anchetă — mai mult psihologică decît judiciară, asupra unui accident provocat de o „criză de creștere" la un grup de adolescenți. Aici lirismul e mai bine temperat, atras într-o zonă mai grav-patetică: relații tineri-maturi bine sugerate, cu cîteva implicații sociale — indiferența unor părinți sau traficul de influență al altora, determină reacții în lanț cu consecințe ce pot tulbura nu numai viața unor familii dar chiar și pe aceea a unei colectivități.

Sprijinirea povestirii pe umerii încercați ai unor actori ca Emanoil Petruț, Fabian Ferencz și Ana Szeles, **(De bună voie și nesilit de nimeni.)** Octavian Cotescu, și Draga Olteanu în **Bunicul și doi delincvenți minori,** mai recent în **Prea cald pentru luna mai;** George Constantin, Silviu Stănculescu, Olga Tudorache dar și pe tineri (încă studenți) cu șanse în filmul modern ca: Mariana Procopie, Adrian Păduraru, Maria Morgenstern, Dan Puric, Ștefan Nistor — atestă un ochi regizoral sigur și lucid. Care contrastează cu reminiscențele unei poetizări excesive în scenele sentimentale plain-air-iste (mai ales), cu o risipă de locuri (peisaje) comune pînă la refuz. E ceea ce critica remarcase încă de la debut: amestecul dintre buna caracterizare de medii și relații dramatice și ingenuitatea schematică de care vorbeam. Aici, cred, va trebui să opereze salutar discernămîntul și maturizarea autoarei.

A.M.

Maria Callas-Dinescu

Cînd primăvara e prea fierbinte *(Prea cald pentru luna mai)* **cu Marina Procopie și Adrian Păduraru**

Copilăria între două nopți

Focurile de armă care trezesc din somn un copil ar putea fi ale luptei ajunse prea aproape (e noapte de război), dar cînd fetița înspăimîntată apare în capul scării, gloanțele se dovedesc obiect de petrecere. „Tirul de salon", mod excentric de a însufleți un chef ațipit, ținea portretul unei femei; mama vitregă se distrează „ucigînd" imaginea mamei adevărate. Aceeași fetiță, sculată din somn chinuit, dormit în cîmp, pornește la drum într-o dimineață cenușie care unește pămîntul și cerul în lumina de-o rece claritate. Urmărită pînă la linia orizontului abia împurpurat, văzută de departe și de foarte sus — ca din viitor — mica ființă înaintează cu mers de furnică, șovăitor sub povară: tîrăște, cară cu ea portretul mamei, semn ocrotitor și, deopotrivă absență, valoare sentimentală, „trecut" tangibil care-i covîrșește puterile. Între două nopți de război, copilăria eroinei filmului **Pe malul stîng al Dunării albastre**, capătă consistența unui destin forjat de istorie, tutelat, ca de o stea proprie, de drama apartenenței la o lume ce-i este ostilă, dar cu care — se poate bănui — va fi obligată a rămîne mult timp solidară prin consecințe biografice. Tema predilectă a Malvinei Urșianu — raportul dintre individ și istorie, echilibrul lui dinamic — structurează toate filmele sale pe aceeași limpezime a demonstrației, a ideii angajate, nu incidentale, ce poate naște un univers specific, descifrat mereu din alte unghiuri descoperitoare de sens. Regizoarea construiește o lume particulară, cu eroine inconfundabile, știind că, pentru a deveni existențe, personajele trebuie să fie mai întîi biografii, capabile de a declanșa și suporta conflictul. Leonora e fotografia lor din copilărie, în mișcare și în lumină schimbată, fragilitatea înainte de a se transforma în platoșă, adică în caracter. „De fapt, cine sînteți dumneavoastră"? o întreabă un oaspete trecător pe la conac, căruia fetița îi răspunde printr-o mărturisire doar aparent candidă: „Deocamdată, nimeni".

Răspuns purtător de două nivele de semnificație: obiectiv, fetița resimte criza de identitate, poziția celui mai mic într-un mediu adult, e copil, „nimeni" adică, stare nefixată, deocamdată, doar virtualitate a posibilităților de afirmare; pe de altă parte, subiectiv, trebuie să se resemneze a fi „nimeni" în lumea sa, în care a fi înseamnă, în primul rînd, a fi „cineva" — posesor de avere în relații cu alte averi, de putere discreționară și pretenții. Partitura sa nu evită accentele lămuritoare: modesta ființă promite unui argat că atunci cînd va fi mare „îl va da afară" și dovedește destulă aroganță față de țăranca tînără ce-i poartă de grijă — soră vitregă după tată, cum se zvonește, prezență incomodă și fascinantă totodată.

Tonul puțin afectat cu care dă ordine, cere explicații sau hotărăște sancțiuni îndepărtate (argatul umilise un copil de la curte, tovarășul ei de joacă) relevă o mentalitate de stăpînă cu simț al ierarhiei și memorie exactă, de durată, dar sună, în același timp, ca o răzbunare infantilă, totdeauna proiectată — compensatoriu și justițiar — în viitor. Falsificîndu-și firea, în casa dominată de mama vitregă și de valet. Leonora a ajuns „nimeni", neingnorînd, totuși, cine este de fapt. Persecutată sau neluată în seamă, purtînd rochie sărăcăcioasă, tunsă prost și cu sandalele rupte, ea trăiește povestea Cenușăresei degradată de real. Petrecerile de la „castel" se transformă în orgii cu împușcături. Haiduc, frumosul cal alb ce-ar fi putut purta un prinț, este vîndut ofițerilor germani iar biblioteca, teritoriul său de refugiu în înțelepciune și visare, unde Leonora citește tomuri groase, cu ochelari ce-i dau o înduioșătoare „poză", se prăbușește devastată de-o percheziție. Nici imaginea trecutului ocrotitor nu e ferită de ofensă: mult căutatele documente secrete sînt ascunse în rama portretului mamei, pe care obișnuiește să-l ia drept țintă maștera, fostă trăgătoare cu puşca la circ. Nefirescul n-are nimic din farmecul basmului, fantasticul e al realității anormale ajunsă coșmar cotidian. Pentru Leonora, copilăria nu e deloc un timp fast. Proiectînd o lume pe care-o vrea plină, regizoarea știe să-i găsească personajele purtătoare de mesaj; Leonora, caracter închegat din contrarii credibile, fixează cel mai îndepărtat reper de vîrstă în biografia eroinelor sale — Copilăria — și deschide o nouă, posibilă cale de înțelegere dinăuntru a caracterelor feminine create de Malvina Ursianu. Ele își impun cu luciditate condiția (și nu rareori singurătatea) demne, stăpînite, dar și stăpînitoare, refuzîndu-și clipa de slăbiciune și cochetărie, voluntare, tenace, și cu aplomb, de n-ar fi decît cel al replicii șlefuite, năzuind adesea spre aforism, stil ce exclude conversația comună și alintul. Egalitatea lor cu bărbatul se verifică în fața dramei, trăită în tensiune, nu mediat, reflex, în ecou feminat. În filmele sale regizoarea atribuie femeii contemporane statură majestuoasă, epurată de micimile realului, chiar cînd sînt pline de farmec, adesea. Perceperea omului de azi în registrul grav, aproape solemn, obișnuit mai degrabă personajului istoric, este pentru Malvina Urșianu o constantă. Dar siguranța orgolioasă a eroinelor sale are cîteodată aer de stîngăcie vulnerabilă; în puține clipe, suficiente totuși pentru adevăr, este surprinsă, dincolo de personalitatea construită — armură protectoare de trecut — o vîrstă frustrată.

Condiția unui personaj — condiția unei epoci

Un mic portret în care se oglindește marea istorie: Leonora din *Pe malul stîng al Dunării albastre*

Tita CHIPER

Gest de supunere?
Gest de tandreţe?

Şansele şi capcanele feminismului

„Discriminare împotriva femeilor în industria cinematografică? Prostii!" scrie Anthony Slide în finalul unui articol despre pionierele cinematografului. În 1974, deci într-un moment de maximă înflorire a mişcării feminine şi feministe în film, criticul american încerca să demonstreze continuitatea femeilor într-o meserie care le este deschisă dintotdeauna, în egală măsură, lor şi bărbaţilor.

Egală, vorba vine.

E drept că a existat **Alice Guy-Blaché,** cea care dintr-o simplă secretară a lui Léon Gaumont a devenit prima femeie regizor de film din lume, dar care timp de 17 ani, pînă la apariţia lui **Lois Weber** în 1913, a rămas fără rivală. E drept că în istoriile de cinema, Alice Guy îşi dispută cu Georges Méliès primatul în filmele-feerie cu trucaje, deoarece după unii autori debutul ei cu **Zîna din varză** ar data din 1896. E la fel de adevărat că tot ea a semnat în 1912 o fantezie despre viitor, cînd **În anul 2000** (acesta este titlul filmului) femeile vor conduce lumea. De altfel încrederea ei în reprezentantele sexului slab reiese şi din călduroasa invitaţie pe care le-o face în 1914 de a deveni cineaste, pentru că „femeia este o autoritate în materie de emoţii. În problemele inimii superioritatea sa este recunoscută, iar intuiţia şi sensibilitatea ei profundă în poveştile de dragoste îi conferă un avantaj extraordinar în elaborarea liniei dramatice sentimentale, atît de importantă în majoritatea scenariilor de film".

Apelul ei se face auzit mai ales peste ocean, unde majoritatea companiilor încredinţează actriţelor lor regia unor filme în care sînt şi protagoniste. Poate că azi numele de **Marguerite Bertsch** nu mai spune nimic, dar la vremea respectivă (1916) era considerată o specialistă în materie de scene de masă şi „una dintre puţinele reale profesioniste în domeniu". A mai fost şi **Kathlyn Williams,** cea care era convinsă că „femeile pot regiza filme la fel de bine ca şi bărbaţii, ele avînd chiar un simţ artistic mai ascuţit şi un ochi mai bun pentru detalii". Şi ce poate fi o confirmare mai strălucită a acestei afirmaţii decît faptul că **Mabel Normand,** vedeta companiei Biograph şi a comediilor lui Mack Sennett, a semnat în 1914 o serie de scurtmetraje interpretate de însuşi Chaplin, pe atunci la începutul carierei sale.

Chiar dacă uitarea s-a aşternut

O crîncenă analistă a universului feminin, inseparabil de universul geamăn — bărbatul *Moştenitoarele* **de Marta Meszaros**

peste Miriam Nesbitt, Florence Turner, Jeanie Macpherson, Cleo Madison, Ruth Ann Baldwin şi peste filmele lor, experienţa acestor cineaste a deschis drum altor generaţii de regizoare, generaţii tot mai selective care au impus doar nume de primă mărime. Ca **Germaine Dulac** — reprezentanta de frunte a avangardei franceze din anii '20, teoreticiana cinematografului pur, eliberat de influenţa literaturii, „expresie a mişcării şi a ritmului în afara oricăror situaţii romaneşti". Sau ca **Lotte Reininger** — creatoarea unei tehnici speciale de animaţie prin care realizează, printre altele, primul lungmetraj de animaţie din lume: **Aventurile prinţului Ahmed** (1926). Sau ca **Leni Riefenstahl** — vedeta din păcate, a cinematografului hitlerist, ale cărei documentare **(Triumful voinţei** şi **Olympia)** sînt recunoscute drept cele mai puternice filme de propagandă făcute vreodată. Sau ca **Esfir Sub** — prietena lui Maiakovski şi a lui Eisenstein, cea care a făcut din **Căderea dinastiei Romanovilor** sau din **Rusia în timpul lui Nicolai al II-lea şi al lui Lev Tolstoi** modele ale genului filmului de montaj.

Se pare însă că în aceeaşi perioadă ('20-'30), la Hollywood n-a existat decît o singură regizoare — **Dorothy Arzner** — care şi-a dobîndit primele galoane ca monteuză la filmele lui James Cruze, apoi ca scenaristă şi, în sfîrşit, ca realizatoare.

În următoarele două decenii prezenţa femeilor în spatele aparatului este tot mai slabă. Chiar dacă **Maya Deren** este recunoscută azi drept „mama cinematografului Underground american", datorită filmelor sale experimentale prin care a încercat să vizualizeze muzica şi mai ales datorită peliculei sale **Plasa unei după amieze** (1943); chiar dacă poloneza **Wanda Jakubowska** realizează **Ultima etapă** (1948), cutremurătoare povestire de inspiraţie autobiografică despre infernul lagărelor de concentrare

Atîta vreme cît au încercat să concureze bărbaţii, femeile-regizor n-au reuşit mari filme. Cînd s-au hotărît: „vrem să fim noi însene," succesul a început să le surîdă

O regizoare capabilă să-i modeleze o emoţionantă schiţă de portret: Lana Gogoberidze, autoarea *Interviurilor pe probleme personale* **(cu Sophico Ciaurelli)**

naziste, chiar daca Jacqueline Audry abordează cu delicateţe şi bun gust teme dificile (crize de adolescenţă, psihologii la limita normalităţii, etc) ecranizînd cu precădere romane de Colette; şi chiar dacă frumoasa actriţă **Ida Lupino,.** dezamăgită de experienţele ei hollywoodiene se îndreaptă cu oarecare succes spre regie.

Nu, domnule Slide, nu aveţi dreptate. Discriminare există sau cel puţin a existat pînă în anii '60. Altfel cum am putea număra pe degete numele regizoarelor, în timp ce despre regizori s-au scris şi se scriu dicţionare de sute de pagini?

Atîta vreme cît femeile din occident au încercat să concureze bărbaţii pe propriul lor teren (mă refer la genurile şi la modalităţile de expresie cinematografică), au reuşit foarte puţine, probabil cele cu temperament bărbătesc. Şansa lor cea mare pe care s-au grăbit să o prindă spre sfîrşitul anilor '60, a fost mişcarea feministă prin cinematograf. Din acel moment filmele lor au început să spună, cu consecvenţă, cu obstinaţie, programatic chiar, unul şi acelaşi lucru: ne-am săturat să mai fim, aşa cum spunea Vir-

ginia Woolf, „ochelarii magici în care chipul bărbatului se reflectă de două ori mai mare". Vrem să fim noi înșine. Dar feminismul nu a fost numai marea șansă, ci și marea capcană a cinematografului realizat de femei.

Inutil protestează ziarista Mireille Amiel — „nu există un cinematograf feminin și unul masculin, există doar o stare politică și istorică determinată, care perpetuează ultima colonizare, aceea a femeii de către bărbat" —, inutil afirmă regizoarea franceză Nelly Kaplan că „noi nu istorisim povești feminine, nici masculine, ci povești pur și simplu". Există un cinematograf feminin cu trăsăturile lui aparte, care se poate constitui chiar într-un gen.

În primul rînd, el este un cinematograf foarte personal, autobiografic chiar. În **Asta nu se întîmplă decît altora** (1971), Nadine Trintignant ecranizează o tragedie trăită: pierderea propriului ei copil. Pentru ca trimiterea să fie cît mai evidentă, regizoarea amestecă ficțiunea cu realitatea: eroul din film interpretat de Marcello Mastroianni împrumută expresiile și gesturile tatălui din realitate, adică Jean Louis Trintignant; fratele eroinei din film este jucat de actorul Serge Marquand, care în viață este fratele Nadinei Tritignant. După cum în **Diabolo menthe** (1977), Diane Kurys își amintește cu pudoare, ironie și tandrețe de problemele, bucuriile și emoțiile adolescenței sale; Chantal Akerman în **Veşti de acasă** (1976) rememorează experiența ruperii de familie și a plecării sale la New York unde primea cu regularitate scrisorile mamei, iar fosta covergirl Vera Chytilova relatează în filmul său de diplomă **Tavanul** (1961) existența unei fete manechin.

Acest caracter strict autobiografic este, de fapt, doar un caz particular al unei tendințe generale a femeilor-regizor — aceea de a vorbi în exclusivitate despre universul feminin. Eroinele lor sînt soții părăsite de bărbați și care constată că nimic nu mai are rost, gesturile pierzîndu-și sensul și obiectele — utilitatea (**Atîția alții** de May Zetterling), sau care, dimpotrivă, după depășirea momentului de criză, devin conștiente de personalitatea lor și se bucură de independența dobîndită (**Soția lui Jean** de Yannick Bellon). Eroinele lor sînt femei care evadează din căminul conjugal, fie temporar pentru o simplă vacanță, cînd se comportă cu o nonșalanță și o libertate tipic masculină (**Soțiile** de Anja Breien), fie definitiv, cînd optează pentru o formulă nouă ca, de pildă, prietenia (**Coup de foudre** de **Diane Kurys**). Eroinele lor sînt gospodine pe care monotonia vieții casnice le aduce în pragul nebuniei (**Vase murdare** de Joyce Buñuel) sau le împinge la crimă (**Jeanne Dielman** de Chantal Akerman).

Interesant de remarcat că, deși prezența bărbatului pare un element auxiliar sau chiar facultativ, toate aceste femei se definesc permanet în funcție de bărbați: aceștia sînt sursa nefericirii lor, pe ei vor să-i înfrunte, cu ei vor să se răfuiască, pe ei vor să-i pedepsească.

Una din formele de protest ale femeii occidentale este, în mod paradoxal, autoînjosirea prin prostituție „formă extremă a libertății sexuale". Marie din **Logodnica piratului** de Nelly Kaplan se răzbună astfel pe comunitatea care a batjocorit-o, iar Rita Rischak din filmul Juttei Brückner „se eliberează" de ceea ce numește regizoarea „autoritatea tatălui", adică de preceptele educației burgheze care o sufocă. Desigur că există și proteste mai onorabile. După ce încearcă teama, rușinea, deprimarea, eroina din **Dragoste violată** de Yannick Bellon se hotărăște să-i denunțe pe cei patru bărbați care au agresat-o, dar nu pentru a-i vedea pedepsiți ci pentru a-și declara opoziția față de falsele valori și raporturi ale sistemului în care trăiește. După cum în **Tăcerea din jurul Christinei M.** de Marleen Gorris, cele trei cumpărătoare dintr-o prăvălie se hotărăsc brusc și fără o înțelegere prealabilă... să-l omoare pe proprietar manifestîndu-și astfel „furia față de o anume orînduire socială".

E limpede însă că din acest duel, bărbatul nu poate absenta și tocmai aici stă slăbiciunea cinematografului feminist al anilor '70: femeia se vrea independentă, dar trage mereu cu ochiul la sexul opus, ca și cum ea nu-și poate ajunge sieși (ceea ce nu e cazul în filmele bărbaților despre bărbați, unde femeia poate fi un simplu pretext, o cantitate neglijabilă sau poate lipsi cu desăvîrșire).

Mai cinstită din acest punct de vedere, mi se pare abordarea temei cuplului, surprins, îndeobște, într-un moment de criză (**La pointe courte** de Agnes Varda, **Interviuri despre probleme personale** de Lana Gogoberidze, **Pe drum** de Marta Mezsaros).

O altă trăsătură a filmului feminin și feminist este caracterul lui analitic, ceea ce nici nu e de mirare dacă ne gîndim că femeile au fost întotdeauna mai tari la despicatul firului în patru decît la sinteză. Într-un articol recent din revista „Film Comment" (dec. 1983), autoarea Marcia Pally constata, excedată, că „în loc să abstractizeze, femeile-regizor concretizează, în loc să sintetizeze — ele risipesc, în loc să tindă spre alegorie — ele vor să creeze impresia vieții reale. Ele fac din personajele fictive

Romeo și Julieta în blugi la iarbă verde, într-un film de Nina Campanez cu Isabelle Adjani și Jacques Spiesser

Christine Pascal a trecut de partea cealaltă a aparatului ca să-și realizeze filmul autoportret — *Félicité*

Pentru Lilliana Cavani nu feminismul, ci problemele cuplului contează

Prima regizoare femeie: Alice Guy

Vodă Lăpușneanu de Malvina Urșianu) — demonstrează forța și vitalitatea acestor cineaste, fără complexe de inferioritate și fără dorința de a-și clama independența față de sexul opus.

Spuneam că feminismul a fost marea șansă dar și marea capcană a regizoarelor. Șansă pentru că a favorizat apariția lor bruscă în număr mare, pentru că le-a asigurat un public (ce e drept, cu precădere feminin) și pentru că le-a dat o coeziune și o coerență evidente mai ales cu prilejul festivalurilor specializate (New York, Sceaux, Paris — Musidora). Capcană, pentru că prin abordarea unei tematici limitative s-au închis singure într-un ghetou, autoanulîndu-și indepedența pe care o revendicau.

S-ar părea că, dîndu-și seama de această greșeală, în anii '80, regizoarele caută soluții. Se vorbește deja despre apariția unei generații postfeministe. Nu ne rămîne decît să așteptăm.

Cristina CORCIOVESCU

ceva familiar, și din cele familiare ceva banal". Accentul pus pe detalii, repetiția, respectarea timpului fizic al acțiunii dau acestor filme o lentoare și o monotonie intenționate și adesea teoretizate de autoarele respective. Iată ce spune, de pildă, Chantal Akerman referitor la **Jeanne Dielman** (pe care un critic francez îl consideră „prima capodoperă feminină din istoria cinematografului"): „Am vrut să arăt adevărata valoare a cotidianului feminin. Mi se pare mult mai fascinant să vezi o femeie — care poate fi toate femeile — făcîndu-și patul timp de trei minute, decît o cursă de mașini care ține douăzeci de minute".

Cazul extrem în această privință rămîne fără îndoială Marquerite Duras care de la **Muzica** (1966) și pînă la **Agatha și lecturile nelimitate** (1981) a alunecat treptat spre un cinematograf fără o tramă propriu-zisă, în care încetineala mișcărilor de aparat rimează cu incantațiile unui text cu ton de litanie. La Duras însă, această modalitate de a face cinema (salutată cu entuziasm de unii și respinsă cu violență de alții) nu este decît o încercare de a găsi echivalențe vizuale pentru stilul său literar.

În această mare de femei-regizori — care acum se întinde din Norvegia **(Anja Breien)** și pînă în Senegal **(Safi Faye)**, din Australia **(Gillian Armstrong)** și pînă în Canada **(Mireille Dansereau)** — există și cîteva excepții, cîteva regizori-femei sau pur și simplu regizoare pentru care feminismul contează mai puțin. Ele se numesc Shirley Clarke, Larisa Sepitko, Liliana Cavani, Lina Wertmuller, Malvina Urșlianu, Nana Mcelidze. Varietatea temelor — dependența față de droguri **(Legătura** de Shirley Clarke), complicata relație călău-victimă **(Portar de noapte** de Liliana Cavani), legătura individ — pămînt natal **(Trecătoarele iubiri** de Malvina Urșianu) — precum și varietatea genurilor — tragedie **(Prețul vieții** de Larisa Sepitko), comedie **(Ultima rîndunică** de Nana Mcelidze), film istoric **(Întoarcerea lui**

Cea mai proaspătă aspirantă la gloria regizorală, actrița Heather Thomas care declară: „aș vrea să fiu Fellini mai curînd ca Farah Fawcett"

universul femeii văzut de...

Deloc surîzătoarea doamnă Dulac

În cazul lui Germaine Dulac, faima teoreticianului şi reputaţia animatorului de viaţă cinematografică au pus în umbră, decenii de-a rîndul, meritele regizorului. În 1955, într-un prim gest reparator, Le Festival d'Art Dramatique de la Ville de Paris scotea dintr-o lungă şi nedreaptă uitare **Surizătoarea doamnă Beudet:** preţuită mai mult pentru eseurile consacrate „cinegrafiei integrale" şi pentru serviciile aduse mişcării de cinecluburi, Dulac avea să se înfăţişeze criticii şi publicului cinefil ca autoarea unuia dintre cele mai surprinzătoare filme franceze de la începutul anilor '20.

Reinstalat, la locul cuvenit, în acea istorie vie a cinematografului pe care o încheagă programele cinematecilor de pretutindeni, **Surizătoarea doamnă Beudet** trezeşte interesul spectatorului de azi în primul rînd datorită fineţei lui psihologice. Dulac îşi începe filmul cu o notaţie menită să fixeze universul povestirii: oraşul de provincie, locul unde viaţa se scurge molcom în aparenţă, dramatic în subteran. „Dincolo de faţada caselor liniştite... suflete... pasiuni", spune un insert. În acest macrounivers, mica lume a doamnei Beudet se ţese din inerţii zilnice, din tînjiri uneori romanţioase, din doruri nerostite, din secretele nemulţumiri iscate de platitudinea traiului dus alături de un soţ obtuz. „Întotdeauna, aceleaşi orizonturi", zice un alt insert; la propriu şi la figurat, orizonturile bovaricei existenţe a doamnei Beudet se rezumă la cei patru pereţi ai salonului: obiectele de aici — oglinda, vasul cu flori, pianul, partiturile, cărţile — capătă o valoare emblematică, figurînd feminitatea eroinei şi înclinaţiile unei fiinţe superioare. Incompatibilitatea alcătuirilor sufleteşti, a mentalităţilor, minează dinăuntru cuplul. Instăritul negustor de postavuri are gusturi pe care soţia lui nu le poate împărtăşi (el merge la operă să vadă un convenţional **Faust**); se dezlănţuie, cu voluptate histrionică, în farse ieftine (îi place să simuleze sinuciderea); îşi trădează nu o dată meschinăria (cercetează cu ochi vigilent facturile de tîrguieli casnice). Doamna Beudet pare o delicată plantă de seră răsădită într-un mediu neprielnic, sortită să se vestejească înainte de vreme. Femeia resimte dureros lipsa unei adevărate comuniuni umane în interiorul cuplului, egoismul inconştient al bărbatului şi, mai ales, neputinţa lui de a-i înţelege dorinţele, aspiraţiile. Portretul personajului e, esenţialmente, portretul sensibilităţii poetice aflate în conflict cu mediocritatea mic-burgheză. Dulac îl compune lapidar, din cîteva pregnante detalii cinematografice: în momentele de singurătate, de reverie, eroina citeşte „Moartea îndrăgostiţilor", poemul lui Baudelaire, ori cîntă la pian „Grădini în ploaie" (muzica lui Debussy îşi găseşte echivalentul vizual într-un rapid montaj de imagini ale naturii); extrem de sugestiv rămîne amănuntul aşezării vasului cu flori: doamna Beudet îl plasează spre marginea mesei, căutînd o rafinată asimetrie, domnul Beudet îl repune mereu în centru.

Cu o tehnică narativă suplă, neaşteptat de liberă, întemeiată pe un fragmentarism capabil să şteargă amintirea originii lui teatrale, **Surizătoarea doamnă Beudet** ecranizează tragicomedia omonimă a lui Denys Amiel şi André Obey. „Teatrul tăcerii", experimentat aici de Amiel cu convingerea că ceea ce textul dramatic lasă nespus despre lumea lăuntrică a personajelor se dovedeşte mai expresiv decît ceea ce el comunică în chip direct, oferă cineastului un bun punct de plecare pentru un film de analiză psihologică. Gîndit în cheia intimistă atît de familiară cinematografului „impresionist" francez, **Surizătoarea doamnă Beudet** vrea să exploreze chiar şi zonele abisale ale sufletului omenesc. Existenţa banală ascunde convulsii nebănuite, pojghiţa ei înşelătoare se sfărîmă străpunsă de impulsuri irepresibile, imaginarul se ridică la suprafaţa aparent calmă a realului cu o forţă explozivă, pentru a-şi lua revanşa; într-o secvenţă, Dulac descrie fantasmele eroinei: tînărul şi chipeşul jucător de tenis văzut în paginile unei reviste ilustrate prinde viaţă, îl înşfacă pe rubicondul Beudet şi îl poartă pe sus. Acumulată lent, tensiunea ajunge, pentru o clipă, la un prag tragic (ni se dă de înţeles că surîzătoarea doamnă Beudet fusese gata să-şi ucidă soţul), dar cuplul îşi regăseşte precarul, iluzoriul echilibru după o înduioşătoare scenă domestică. Cu inteligenţă, Dulac ocoleşte melodrama şi îşi încheie filmul deopotrivă cu un accent maliţios şi cu o notă melancolică. O metaforă acidă comentează momentul reconcilierii: în spatele celor doi soţi, figurinele reprezentate în tabloul din salon se însufleţesc pe neaşteptate şi evoluează într-un mic spectacol de marionete; un cadru de o tristeţe difuză îi arată, apoi, pe domnul şi doamna Beudet, în decorul dezolant al străzii de provincie, păşind agale, „uniţi de obişnuinţă", cum spune un insert. Întrepătrunderea de tonuri pe care o vădeşte finalul nu e deloc accidentală. În permanenţă, **Surizătoarea doamnă Beudet** ştiuse să amestece registrele expresive, tonalităţile, culorile: tandreţe şi ironie, lirism nostalgic şi dilatare caricaturală, realism psihologic tradiţional şi exerciţii vizuale în spiritul avangardei, vigoare polemică şi delicateţe de tuşeu.

George LITTERA

Un Antonioni avant la lettre: Germaine Dulac şi prima dramă psihologică a crizei cuplului: *Surizătoarea doamnă Beudet*

cineaști români

Regizori, creatori de univers feminin

„Regizori creatori de univers feminin" fusese inițial tema grupajului nostru. Dar am realizat greșeala: „universul feminin" într-o retortă artificială, într-un vacuum social ar fi greu de studiat. Cum e aproape imposibil de creat pe peliculă. Chiar și la cei mai consecvenți „feminiști" (ca temă și nu ca atitudine) regizori obsedați de complicatul labirint care e sufletul femeii și tot intră în ecuație, măcar ca termen de confruntare, declanșator al dramelor — bărbatul. **Prietenele** lui Moravia-Antonioni sau **Alice nu mai locuiește aici** de Martin Scorsese sînt consecințele, reflexele dramatice ale unui seism sentimental ce a avut loc înainte — înțelegem din filme, din **cauza** ori prin **dispariția** bărbatului. E normal, e logic, e de la sine înțeles ca dramele universului feminin să nu poată fi concepute decît în contextul social care le-a provocat, în anumite condiții concret istorice, iar filmele, e firesc să urmeze aceste realități. De la faimoasa **Rapacitate** a lui Stroheim cu antologicul portret al dezumanizării femeii într-o societate a banului, la victima mai recentă a societății de consum, lucrătoarea ucisă de toxicitatea fabricii și nepăsarea patronului din filmul . lui Mario Monicelli, **Delict din dragoste;** de la zguduitoarea dramă a Sophiei, silită de naziști să aleagă între cei doi copii ai ei pe cel care să fie trimis la gazare, sau personajul alienat prin uscarea sentimentelor la Antonioni sau Buñuel, pînă la portretul femeii contemporane, activînd în deplină egalitate de drepturi cu bărbatul într-o societate eliberată de exploatare, așa cum apare ea în filmele unor Nikita Mihalkov, Zanussi, Lucian Bratu, Malvina Urșianu sau Alexandru Tatos e un lung drum în istorie. În istoria emancipării femeii și în istoria filmului. Portretul femeii contemporane, cîștigîndu-și un statut social și individual demn într-o societate a demnității și umanismului, rămîne încă, în continuare, un drum — și estetic — de parcurs. Cele cîteva personaje și regizori — autori ai acestor portrete — sînt o mică parte dintr-o bogată filmografie în curs de îmbogățire. ■

Lucian Bratu

Filmele „regăsirilor"

În filmele sale, Lucian Bratu se dovedește un sensibil și fin analist al universului feminin. Nu o dată femeia a stat în centrul narațiunilor cinematografice aduse de el pe ecran, fie că a fost vorba de un film cu „o fată fermecătoare" sau de „drumul în penumbră" al unei femei trecute de prima tinerețe, de portretul moral al unei primărițe dintr-un „oraș văzut de sus", de o tînără „mireasă din tren" pentru care existența încetează a mai fi o joacă sau de experiența de viață a unei șoferițe de taxi care găsește în ea și în semeni forța de a „merge mai departe"... Poate că cel mai bine s-a regăsit regizorul pe el însuși în cîteva filme „poetico-ironice", de inspirație contemporană, cu finalități etice. Așa era **Un film cu o fată fermecătoare,** prilejuit de un scenarist fermecător, Radu Cosașu. Lucian Bratu denunța acolo consecințele plutirii indiferente prin viață, aducînd în prim-plan povestirea unei tinere care devine victima propriului ei „farmec" și a superficialității, în tentativa de a trece prin viață așa, ca și cum nimica nu s-ar întîmpla, adică oricum, ba mai mult, cu convingerea că toate i se cuvin și că nu este cu nimic datoare nimănui. Ironist și poet, înzestrat cu un umor înțelept și deloc facil, Lucian Bratu istorisea atunci o dramă cu zîmbetul pe buze, făcînd astfel să se simtă puternic adîncimile unei prăpastii morale. Și-a regăsit tonul, peste ani, în **Mireasa din tren.** Scenariul lui D.R. Popescu, care l-a fascinat ani la rînd pînă a devenit film, i-a oferit un excelent prilej de a-și pune în valoare particularitățile temperamentului său artistic. Sub aparențele comediei, a lăsat să se simtă, din nou, gustul amar al „jocului de-a viața." Tînăra eroină a filmului, în jocul de-a viața, periculos și searbăd, devine „mireasa din tren",

O iubire tîrzie, dar o tinerească deschidere spre ceilalți *(Angela merge mai departe,* **de Eva Sîrbu și Lucian Bratu cu Dorina Lazăr și Vasile Mișké)**

un personaj-mecanic, un „manechin"... Tot viața o ajută însă să înțeleagă prețul prieteniei, să-și dea seama de golul indiferenței și al singurătății, tot viața o ajută să se descopere, de fapt, pe sine. Trezirea la realitate e dureroasă. Dar nu există nașteri fără durere. Portretul eroinei din **Mireasa din tren** este desenat în culori temperamentale vii, regizorul redescoperindu-și, în studiul său de caracter (prin intermediul unei interprete receptive, Aurora Leonte), vocația sa de atent și pătrunzător observator al sufletului uman. Vocația aceasta îl condusese, cu cîțiva ani în urmă, spre crearea unuia dintre cele mai frumoase portrete feminine ale filmului românesc, acela al eroinei din **Drum în penumbră.** „Penumbra" unei existențe dobîndea acolo, parcă, materialitate. O femeie trecută de prima tinerețe, angrenată într-o existență rutinieră, fără perspective spectaculoase, se oprește o clipă din drumul ei cu gesturi „învățate pe dinafară" și are revelația unei feminități ignorate. Descoperirea — chiar dacă experiența de viață prin care trece, după regăsirea de sine, *eșuează* —, descoperirea eroinei echivalează cu ieșirea dintr-un vis urît. Margareta Pogonat, în acest rol de mare complexitate sufletească și de intensă trăire, mergea pînă la nuanțele infinitezimale ale detaliului psihologic, compunînd un personaj cu tulburătoare tresăriri de sinceritate. Tot Margareta Pogonat a interpetat și rolul principal din alt valoros film al lui Lucian Bratu, **Orașul văzut de sus.** De data aceasta, în rol de primăriță, actrița definește — printr-o exemplară biografie, de „personaj luminos", dar nu lipsit de umbre și penumbre — condiția femeii curajoase, de acțiune, cu o singură conștiință a responsabilității sociale. Mona din **Drum în penumbră** și Maria din **Orașul văzut de sus:** sînt două personaje feminine (în intrepretări de excepție) făcute să dureze. Ca și Angela, eroina din **Angela merge mai departe,** realizat după scenariul Evei Sîrbu: personajul șoferiței de taxi, interpretat de Dorina Lazăr, este la rîndul lui înnobilat de fiorul adevărului de viață. Nu întîmplător am repetat formula „regăsirii de sine": Lucian Bratu, prin personajele feminine aduse pe ecran, a scris în imagini poemul unor semnificative și pilduitoare „regăsiri de sine". Cînd va merge mai departe?

Călin CĂLIMAN

Mircea Daneliuc

Un misogin?

Daneliuc nu-i preocupat de „universul femeii" ca Bergman, ca Antonioni ori ca Lucian Bratu. Seamănă mai degrabă cu Godard — reporter al adevărului care filmează nervos ce-i cade sub aparat, mărturia clipei, instantaneu al vieții, în trepidantă mișcare. Și are dreptate: cum s-ar putea

Regizorul contratimpului sentimental, Mircea Daneliuc și un portret feminin insolit: Tora Vasilescu în *Proba de microfon*

opri fluxul de imagini, de ciocniri, pasiuni și eșecuri de ambe sexe? În **Cursa** călătoarea nu are — aparent — alt rol în povestire decît să declanșeze tandrețea, rivalitatea și gelozia celor doi prieteni, ca în **Jules et Jim.** Doar că la Truffaut jocul în trei devenea treptat căutare de sine a femeii prin personalitatea — complementară — a celor doi bărbați. La Daneliuc nu psihologia ci motivația alegerii contează. Personajul Torei Vasilescu nu alege între cei doi, ea iubește un al treilea, pe el îl caută în cursa pierdută, iar prietenia șoferilor o ajută să-l vadă mai limpede pe el, cel care nu o merită, decît pe ei, generoșii ofertanți ai unui generos sentiment. Îndrăgostita Torei Vasilescu se conturează cu o naturalețe deconcertantă chiar și în mica ei „poză" de la început, alături de celelalte schițe de portret într-o febrilă desfășurare (eroii lui Albulescu, Diplan) deloc urmînd un tipic caracterologic, dimpotrivă, surprinzînd prin prospețime, sinceritate, aparent abandon în fața întîmplărilor.

Stîngacea prostuță, înduioșătoarea fată cu bascul a Ioanei Crăciunescu din **Ediția specială** e doar o pată de culoare într-o altă cursă patetică a existenței — de data astă în condiția-limită; războiul. El, reporterul, descoperitorul unei crime fasciste i se va împotrivi eroic și el e cel care rămîne portret de prim-plan realizat cu adîncimea psihologică a unui Ștefan Iordache. Și totuși, personajul Ioanei Crăciunescu — rol secundar dar important — devine și prin talentul interpretei, un moment antologic.

Și dacă **Proba de microfon** dezvoltă un contrapunct sentimental-dramatic pentru ambii protagoniști ai jocului, balanța înclină acum net în favoarea ei. Tinerei în aparentă derivă, trăind însă mai autentic decît moralizatorii ei uscați. Ani, în versiunea Tora-Daneliuc, e o imagine atît de insolită în peisajul nostru portretistic atît de neașteptată, de imprevizibilă, ca viața însăși, încît șochează. Ca „fermecătoarea" de odinioară a lui Cosașu și Bratu, Ani este un portret-replică. Replică la schemă, la prototip, la șabloane.

Într-un nou itinerar, observația asupra pasagerelor se diversifică, risipă de caractere, reacții, tipologii conduse cu o mînă sigură de un regizor energic portretist numai din cîteva tușe. Observație ascuțită, spirituală, vitriolantă. Un misogin acest Daneliuc? Doar dacă ar nedreptăți un sex, favorizîndu-l pe celălalt. Dar el nu-i părtinitor. E direct și obiectiv ca viața însăși. Ca arta ce parcă n-a descoperit retorica.

Alice MĂNOIU

Mircea Veroiu

„Tăios, că o lamă de cuțit?"

Sa spus despre Mircea Veroiu că este un „dur", un regizor rece, „tăios, ca o lamă de cuțit". Aparențele pot induce într-adevăr, în eroare, mai ales dacă ne gîndim la ecranizările din prima fază a creației sale — de la **Nunta de piatră** și pînă la **Semnul șarpelui** să zicem — elaborate din punct de vedere stilistic cu o rigoare matematică, foarte propice, altfel, „performanței artistice". Dar tocmai în etapa — să o numim — a ecranizărilor, Mircea Veroiu a izbutit pe ecran cîteva

Un romantic portret din galeria antologicelor personaje feminine datorate lui Mircea Veroiu (Adela Mărculescu în *Hyperion*. Scenariul: **Mihnea Gheorghiu**)

portrete feminine dintre cele mai pregnante, cu mari şanse de durată. Argumentul nu poate fi trecut cu vederea atunci cînd încercăm să stabilim contribuţia specifică a regizorului la conturarea unui stil original în cinematografia noastră. Performanţa artistică supremă în această ordine de idei rămîne aceea din **Nunta de piatră:** Fefeleaga, eroina din schiţa cinematografică regizată de Mircea Veroiu, rămîne unul dintre cele mai tulburătoare personaje feminine din întreaga „biografie" a filmului românesc. Limbajul hieratic al discursului cinematografic, înnobilat de interpretarea magistral-interiorizată a Leopoldinei Bălănuţă au condus atunci spre imagini-unicat, de maximă esenţializare. Silueta Fefeleagăi, în nesfîrşitele sale drumuri de cărăuşie, cu calul său alb şi orb, pe potecile muntelui de piatră al Apusenilor este un semn al permanenţei, care proiectează timpul epic într-o dimensiune mitică. Relaţiile sociale ale eroinei sînt rarefiate pînă la pulverizarea în praful de stîncă a munţilor de piatră: dar „semnul" Fefeleagăi concentrează foarte explicit o lume, un timp, este teribil de cuprinzător în „nuditatea lui epică", esenţializînd poezia unei lumi tragice. Portretistica psihologică a lui Mircea Veroiu s-a soldat cu un rezultat artistic deosebit şi în episodul din **Duhul aurului,** inspirat de nuvela lui Agârbiceanu „Vîlva băilor": Cîrciumăreasa, interpretată de Eliza Petrăchescu, lasă să se întrevadă tarele unui caracter odios, viciile secrete ale unei precupeţe desăvîrşite, misit de aur şi de suflete. De la începuturile sale cinematografice se simte, aşadar, la Mircea Veroiu, tentaţia spre caractere complexe, spre personaje puternice, acaparatoare, dominante, colţuroase, dure. Dar să tragem de aici concluzia că Mircea Veroiu este el însuşi un „dur"? Nu cumva greşim? În **Dincolo de pod,** regizorul aducea pe ecran două, ba chiar trei personaje feminine „emblematice". Unul era Mara (personaj, totuşi secundar, pentru că **Dincolo de pod** era, în primul rînd, filmul Sidei), Mara lui Slavici, în interpretarea Leopoldinei Bălănuţă: un „monument" al certitudinilor, o femeie hotărîtă şi ambiţioasă, de acţiune, care ştie ce vrea şi procedează în consecinţă. Sida, care îi prilejuia Mariei Ploae o spectaculoasă apariţie cinematografică, este încă unul dintre personajele feminine antologice ale filmelor lui Veroiu: o „moşteneşte" pe Mara în datele esenţiale ale caracterului, dar este o „copie" — cum să-i spun? — îmbunătăţită, personajul are taine şi îndoieli, o poezie secretă care răbufneşte sub masca intransigenţei ereditare. Al treilea personaj feminin, cum îi spuneam, emblematic, este Aegidia, Irinei Petrescu, îndeosebi în acea secvenţă care nu poate fi uitată vreodată, a „oglinzii", a oglinzii vopsite cu alb, ca semn al claustrării, al întreruperii legăturilor cu lumea exterioară şi cu propria imagine. Scuzată fie-mi „legătura de montaj", dar există, există sigur o relaţie de determinare între această secvenţă şi ideea care stă la baza unui alt film de Mircea Veroiu, adaptarea liberă a prozei camilpetresciene din **Între oglinzi paralele:** Ela, Elenei Albu, este acolo purtătoarea „semnelor" viziunii cinematografice, şi personajul acesta, cu limpezimile şi ascunzişurile lui, continuă să ne însoţească cu aburul lui de mister. Să mai amintim de personajul aristocratic al Leopoldinei Bălănuţă din **Semnul şarpelui** cu majestuozitatea şi surprizele lui? Or poezia Adelei Mărculescu din **Hyperion?** Poate că aceasta este una dintre condiţiile particularizării unor personaje feminine „absolute": să fie distant, rece, „tăios ca o lamă de cuţit".

Andrei Blaier

Un poet al prezentului

Într-o filmografie bogată, în care predomină filmul de actualitate, Andrei Blaier are cîteva filme remarcabile îndeosebi prin consistenţa şi desenul viguros al personajelor feminine. Un astfel de film era **Ilustrate cu flori de cimp,** realizat în urmă cu aproape un deceniu. Erau acolo, în primul rînd, două ipostaze ale tinereţii, două fete foarte deosebite între ele, care se cunosc, se apropie sufleteşte, îşi mărturisesc credinţe intime, aspiraţii şi vise, pentru ca o întîmplare dramatică a cotidianului să le despartă şi să le unească destinele prin moarte. Una dintre fete (Carmen Galin, cu un firesc captivant) era o bucureşteancă emancipată şi sigură pe sine în manifestările sale exterioare, dar de fapt o fiinţă naivă şi neajutorată, care va plăti scump preţul superficialităţii şi inconştienţei cu care şi-a tratat propria viaţă. Cealaltă (Elena Albu, un debut, atunci, „de zile mari") ascundea în adîncul ochilor ei mari şi frumoşi, o privire matură şi-o luciditate necruţătoare, chiar dacă aparenţele lăsau să se creadă că este o fire neajutorată şi naivă. Două ipostaze ale tinereţii deci, care nu rezistă la „proba vieţii": prima, cum spuneam, din pricina superficialităţii dovedite în împrejurări care reclamau chibzuinţă, maturitate, stăpînire de sine; a doua, pentru că nu şi-a iertat culpa de a nu fi putut evita drama petrecută în imediata ei apropiere. Regizorul Andrei Blaier, ca în multe alte filme ale sale, mai vechi sau mai noi, a urmărit aceste două destine umane cu o riguroasă atenţie la detaliul psihologic, în pagini cinematografice de un realism cutremurător. Înfăţişînd astfel drama celor două suflete-pereche din **Ilustrate cu flori de cimp,** regizorul vădeşte un dezvoltat simţ cetăţenesc, o luciditate angajată, o superioară ţinută etică. În multe alte filme, de la **Dimineţile unui băiat cuminte** încoace — unde înfăţişa drumul de viaţă al lui Vive şi al Marianei sale, rol în care apărea, ca o frumoasă tînără ce era, Irina Petrescu — în multe alte filme, spun, Blaier s-a arătat preocupat de căutările existenţiale ale vîrstei tinere. În multe alte filme — de la **Apoi s-a născut legenda** încoace — Blaier s-a arătat preocupat de dinamica relaţiilor psihologice. A făcut-o mereu, implicîndu-se, participînd. Consecventa cercetare a unor adevăruri de viaţă inspirate de realităţile prezentului poate fi considerată o trăsătură definitorie a traiectoriei sale creatoare. Cu trimiteri directe la viaţa de fiecare zi sau cu deschideri spre simbol, Blaier a fost şi este un „poet al prezentului", chiar atunci cînd subiectele filmelor sale au accente critice sau cînd înfăţişează o lume prozaică.

Refuzul vehement al sordidului moral (Elena Albu în *Ilustrate cu flori de cîmp* de Andrei Blaier)

Chiar și în **Ilustrate cu flori de cîmp**, unde, prezentînd destinul tragic al unor tinereți ultragiate, apără cu strășnicie poezia cotidianului de pericolele care o pîndesc, numindu-le și arătîndu-le, numind și arătînd pericolele sociale pe care indiferența semenilor, indiferența cu inerțiile ei reprobabile le conține. Blaier, înfățișînd destinul tragic al unor tinereți ultragiate construiește, prin personajele sale simbolice, o lume de puritate, o lume de poezie, în care urîtul, urîtul „mortal" pătrunde la propriu și la figurat. Nevoia de realism a lui Andrei Blaier merge de data aceasta pînă la ultimele consecințe, este evidentă în toate planurile de acțiune și de inerție ale filmului. Cîteva personaje feminine de plan doi din **Ilustrate cu flori de cîmp** sînt, în acest sens, revelatoare. Nașa-moașă, de pildă, în interpretarea teribilă a Dragăi Olteanu-Matei: un personaj înspăimîntător prin inconștiența sa funciară, prin răul latent pe care-l conține în fiecare gest, în fiecare zîmbet. Dar ce personaj fantastic (de plan trei) creează Eliza Petrăchescu! Să reținem, tot ca o trăsătură definitorie la Andrei Blaier, simțul de observație realist în înfățișarea vieții pe ecran. Puteam vorbi, firește, despre multe din filmele unui regizor prolific: am ales unul singur, care-i caracterizează întregul.

Întoarcerea fiicei risipitoare (*Rătăcire* de Ion Băieșu și Alexandru Tatos, cu Ioana Pavelescu)

Alexandru Tatos

Tăcut și reflexiv...

În **Mere roșii**, o fată mușcă dintr-un măr și imaginea ei stărue în memoria spectatorilor, deși au trecut destul de mulți ani de la debutul în cinematografie al regizorului Alexandru Tatos. De la acel **Mere roșii** pînă la **Fructe de pădure,** regizorul și-a înscris în palmares filme diferite ca gen și ca factură, în care regăsim însă, fără probleme, un „numitor comun": un simț al rigorii și al echilibrului, o seriozitate și o gravitate de bun augur. Acestea sînt și garanțiile personajelor memorabile impuse de filmele sale de-a lungul anilor. Și, printre acestea, două eroine feminine, aduse pe ecran din literatura cinematografică a scriitorului D.R. Popescu. Unul a fost Anastasia, din **Dulos Anastasia trecea.** Pe mulți i-a surprins, la vremea respectivă, distribuirea în acest rol „cu greutate" a unei actrițe foarte tinere („actriță" doar prin intermediul ecranului), fără prea multă experiență interpretativă, Anda Onesa. Dar regizorul a știut foarte bine ce vrea prin această distribuire, a știut foarte bine ce vrea cu filmul său. **Dulos Anastasia trecea,** cu acordurile sale de recviem, cu starea sa de încordare, de tensiune și de grație era, înainte de toate, un imn al purității morale. Și „mesagerul" filmului, ca un porumbel alb, era personajul Anastasiei. Într-o lume ostilă, pe vreme de război, printre personaje puternic marcate de semnele vremii sau dureros de dureroase și triste prin nimicul ființei lor, Anastasia își purta cu demnitate „crucea" purității sale morale, sufletul neîntinat, „trecînd duios" printre oameni și întîmplări ca un semn al omeniei. Tragicul — și, într-un fel inexorabilul — sfîrșit al eroinei constituie unul dintre cele mai pertinente acte de acuzare adresate de filmul românesc atrocităților războiului. Nu este de loc întîmplător faptul că interpreta acestui rol a fost distinsă cu un important premiu de interpretare la un festival internațional reputat. Anastasia a fost un personaj care a impus respect și meditație. Apelînd tot la o

→

interpretă neprofesionistă, Manuela Boboc (căreia i-a oferit şi prilej de debut), Alexandru Tatos a creat încă un personaj feminin memorabil în cel mai recent film al său, **Fructe de pădure,** inspirat de un scenariu al aceluiaşi D.R. Popescu. De data aceasta, în centrul acţiunii se află povestea de viaţă a unei tinere dintr-un colţ îndepărtat de ţară, amăgită de oameni inconştienţi, cu sentimente de mucava, o fată care dobîndeşte, în ciuda întîmplărilor potrivnice prin care trece, convingerea că are forţa să-şi conducă destinul aşa cum vrea, aşa cum trebuie, aşa cum merită să fie trăit. Şi în **Fructe de pădure** este vorba despre un „sacrificiu al purităţii". Dar autorii pun limpede în lumină preţul inestimabil al experienţei de viaţă. Pentru Alexandru Tatos filmul este un permanent „examen de conştiinţă", aşa cum permanent „examen de conştiinţă" este, pentru personajele sale, viaţa. Specialitatea regizorului rămîn „oamenii obişnuiţi" (poate de aici şi tentaţia repetată a distribuirii unor interpreţi neprofesionişti în roluri-cheie). Tocmai datorită acestui „crez" profund în simplitatea expresivă, filmele sale impun multe siluete memorabile şi în planul doi al acţiunii propriu-zise. Am amintit-o pe fata care muşca dintr-un măr (Carmen Galin) din **Mere roşii.** Dar cîte alte caractere feminine nu s-au impus în episoadele serialului **Un August în flăcări** la care a lucrat regizorul? Sau în ambianţa satului din **Casa dintre cîmpuri,** unde o actriţă cu temperament debordant ca Tora Vasilescu creează imaginea unei „soţii iubitoare" cu atîta fior de viaţă? Tăcut, reflexiv şi discret, regizorul s-a aflat mereu lîngă personajele aduse pe ecran, împrumutîndu-le ceva din propriile nelinişti, asperităţi prin definiţie omeneşti. Altfel spus, gustul „fructelor de pădure". Iar faptul că personajele sale feminine (şi nu numai ele) sînt şi foarte „cinematografice", se datorează şi faptului că acest talentat regizor a muşcat cu poftă din mărul rosu al cinematografului.

Timotei Ursu

Personaje care „n-au dansat decît o vară"

De cîte ori ne amintim de un film ca **Septembrie,** imaginea personajului feminin creat de Anda Onesa, la prima ei apariţie pe ecran, continuă să fie acaparatoare. Filmul respectiv avertiza că dragostea nu este o zbenguiala „de sfîrşit de semestru", cum scria cineva, că tinereţea nu este o vîrstă în care se poate experimenta orice, pînă şi moartea în viteză pe asfaltul umed. Filmul avertiza. Dar înainte de toate — şi acest lucru nu făcea decît să sporească forţa avertis-

Un joc de-a vacanţa condus cu gravitate de un personaj simbol: Corina (Violeta Andrei) în *Al patrulea stol*, ecranizare după Mihail Sebastian de Timotei Ursu

mentului — era o frumoasă, pasionantă chiar, poveste de dragoste. Acesta s-a dovedit a fi şi „teritoriul de predilecţie" al regizorului Timotei Ursu în (prea) puţinele filme pe care le-a făcut pînă acum. **Septembrie** era un frumos film de dragoste. Regizorul avea dreptate, înainte de premieră, cînd spunea că se poate vorbi în mai multe feluri despre filmul său: ca despre un film de dragoste cu un băiat, o fată şi o motocicletă sau ca despre un film grav, o meditaţie revelatoare în maniera unei tragedii. Dar, revăzînd filmul, cred că trebuie făcută o corecţie: tocmai pentru că filmul conţine o impresionantă poveste de dragoste, fondul său grav, meditativ pune mai bine în valoare tragismul deznodămîntului. Planurile se interferează, dialoghează, se suprapun. **Septembrie** este, peste ani, un frumos film de dragoste care vorbeşte cu gravitate despre erorile tinereţii. Iar personajul Anişoarei (alături de acela al lui Vali, interpretat de Geo Costiniu) sintetizează cel mai bine aceste semnificaţii ale filmului. Eroina se dăruieşte cu trup şi suflet iubirii adolescentine. În interpretarea Andei Onesa, Anişoara trăieşte cu o intensitate greu de redat prin cuvinte sentimentul „aruncării în iubire". Fascinanta integritate morală a eroinei se dovedeşte capabilă de regenerări şi recuperări morale pentru partenerul de drum, în atît de scurta lor escapadă estivală. Dar fata frumoasă şi pură se aruncă în dragoste cu ochii închişi, şi de aceea cei doi îndrăgostiţi, se poate spune, „n-au dansat decît o vară". De aceea şi „strigătul" filmului: pentru că **Septembrie** este un film-strigăt cu un personaj-strigăt. În alt registru a abordat regizorul celălalt film de dragoste al său, **Al patrulea stol,** prin care a încercat o transpunere liberă, în contemporaneitate, a piesei „Jocul de-a vacanţa" de Mihail Sebastian, recurgînd la o adaptare destul de „radicală". Dacă **Septembrie** era un film de mare sinceritate a expresiei, un film frust şi spontan, **Al patrulea stol** se află, cumva, la antipod: este un film elaborat, în care sentimentele dobîndesc un „cod de semnificaţii", descifrabile mai ales în paleta cromatică a peliculei, iar personajele sînt învestite cu funcţii simbolice. Ceea ce n-o împiedică pe Corina, în interpretarea Violetei Andrei, să-şi păstreze capacităţile de seducţie originare şi să fie, în consecinţă, un personaj de farmec şi fascinant, în povestea de dragoste şi de vacanţă a filmului. În decor marin, „uitările de sine" ale personajelor dobîndesc un timbru particular, destinul jocului lor de-a vacanţa se aseamănă, întrucîtva, cu soarta epavei eşuate la ţărm. Corina rămîne, însă, şi în film, aşa cum şi-o dorea desigur şi Sebastian: un vis al unei nopţi de vară. Timotei Ursu îşi cenzurează lirismul cu încăpăţînare, dar un sentimentalism specific şi-a pus pecetea pe toate filmele sale, ca şi pe mai toate personajele feminine aduse pe ecran. Din filmul său de debut, **Decolarea,** realizat cu aproape 15 ani în urmă, rămîn schiţate mai multe poveşti de dragoste, unele împlinite, altele imposibile, iar un personaj ca acela creat de Monica Ghiuţă — din tăceri, renunţări şi gesturi întrerupte — rămîne peste ani, cu misterul lui învăluitor, drept un emoţionant şi poetic document uman. Avem toate motivele, cred, să regretăm faptul că filmele de dragoste ale lui Timotei Ursu sînt, totuşi, atît de puţine.

Grupaj realizat de **Călin CĂLIMAN**

Regizori, creatori de univers feminin

Jean-Luc Godard

Masculin, feminin

O femeie este o femeie... „Zicala" îi aparține lui Jean-Luc Godard și constituie însuși titlul celui mai „godardian" film al său (după cum susțin autorizați comentatori în materie), **O femeie este o femeie.** Poate că în acest film, regizorul francez a spus ce avea mai important de spus despre condiția femeii. Ce făcuse pînă atunci? Prin 1955 venea din Elveția cu un film de scurtmetraj, **O femeie cochetă,** pe care voia să-l refacă cu interpreta lui „de suflet" de mai tîrziu, Anna Karina, dar respectiva adaptare după Maupassant (în care juca Maria Lysandre) n-a mai fost reluată vreodată. În afara altor scurtmetraje, pînă la **O femeie este o femeie,** Godard mai realizase două filme de lungmetraj, al căror succes a fost instantaneu, dacă nu la marele public, cel puțin la critica „în vogă" a acelor ani **Cu sufletul la gură** și **Micul soldat.** În **Cu sufletul la gură,** femeia (Jean Seberg) avea un rol destul de ingrat: își denunța iubitul (o haimana destrăbălată întruchipată de Jean Paul Belmondo) poliției; avea toate motivele s-o facă, personajul era un tip nefast, dar filmul insinua subtil o întrebare (la care nu se grăbea să răspundă, dar care ne ajută să-l înțelegem mai bine pe Godard, și „universul feminin" al filmelor sale): oare fata cea pură și curată nu cumva îl denunță pe prietenul ei numai pentru a-și interzice să-l iubească? „O femeie este o femeie", pare să ne spună Godard încă din acest film cu care a intrat spectaculos în „arenă". În **Micul soldat** (1960), era preocupat de probleme mai importante „la ordinea zilei", de implicațiile războiului algerian, dar principalul personaj feminin al filmului (primul rol, la Godard, pentru Anna Karina) aducea în prim-plan, pentru o clipă, „misterul feminin". Și a venit rîndul filmului **O femeie este o femeie** (1961). Aici, Anna Karina, „micuța pariziană din Danemarca" (după cum i s-a spus nu o dată în presa franceză), juca un rol stupefiant de la începutul pînă la sfîrșitul filmului: rîdea și plîngea, plîngea și rîdea, „cu frumusețea ei detaliată de realizator, mulată în ciorapii ei roșii sau negri, cu tricouri bleu, gulere albe, precisă ca într-un balet" (cum scria criticul francez Michel Capdenac), fără ca rîsul sau plînsul, plînsul sau rîsul să aibă logica lor strictă, în așa fel încît nici astăzi nu se știe exact dacă filmul era o comedie sau era o dramă. „O femeie este o femeie", spune din nou Godard, și sîntem foarte tentați să-i dăm dreptate. Deloc întîmplător, într-un astfel de film, regizorul „și-a filmat gîndurile". În **Cu sufletul la gură,** despre care am vorbit, ca și în **A-și trăi viața** sau în **Disprețul** (realizate în 1962 și — respectiv — în 1964), regizorul „și-a filmat sentimentele". Eroina din **A-și trăi viața,** interpretată de aceeași Anna Karina, ne lasă să întrevedem un Godard mai puțin sibilinic. Este vorba în film despre o femeie care devine (din motive mai mult sau mai puțin explicite) prostituată. „Nu din perversitate — ne previne autorul — ci din lipsă de caracter, din prostie, din lene". Anna Karina va mai juca doar în cîteva filme ale lui Godard (**O bandă aparte, Pierrot le fou,** episodul **Anticipație** din filmul de scheciuri **Cea mai veche meserie din lume, Made in U.S.A.),** cîteva filme — printre care o capodoperă, **Pierrot le fou** — în care regizorul „sentimentalizează lucid" pe aceleași motive ale eternei Eve. Interpretele lui Godard se vor schimba cu timpul, Brigitte Bardot va fi protagonista din **Dispretul.** Macha Meryl va fi **O femeie căsătorită,** Chantal Goya și Marlène Jobert vor apărea în **Masculin-Feminin,** Marina Vlady în **Două sau trei lucruri pe care le știu despre ea** (despre femeie adică), iar Anne Wiazemsky, cu fascinația ei „nouvelle vague", va deține rolurile principale în **Chinezoaica, Unu plus unu, Vînt de răsărit** și alte filme ulterioare ale acestui „cel mai controversat regizor francez". Hotărît lucru, Godard a avut de-a lungul anilor „două sau trei lucruri de spus" despre femeie.

Cezar Dogaru

Misterul pe chipul și în lectura *Femeii măritate*, descifrat de Jean-Luc cu concursul Machei Méryl

Regizorul și „creația" lui: Anna Karina filmînd *O nouă aventură* a lui Lemmy Caution)

Imaginea unei amintiri din copilărie (Anita Ekberg)

Fellini

Reflex într-o memorie de artist

„Există cetăți masculine și cetăți feminine. Roma e o splendidă femeie, ba chiar mai multe femei la un loc."

Fellini, în timp ce turna **Roma,** filmul fără story, dar cu istorie, visul lui cu ochii deschiși despre „megalopolis", Roma **lui** pe care mai întîi a cucerit-o, de care s-a lăsat apoi cucerit, dar pe care el, și numai el, putea să o vadă ca pe o „splendidă femeie". Poate că niciodată gura păcătosului n-a grăit adevărul despre sine cu atîta inconștientă și voluptoasă răsturnare în sine, într-un sine bolnav de imagini, de obsesii, de senzații căutate în viață, uneori regăsite, niciodată însă întregi, niciodată **acelea.**

La Fellini, femeia este una dintre marile obsesii. După Fellini, ea nu poate fi însă niciodată femeia aceea, pentru că nici o femeie nu le poate aduna în ființa ei pe toate. Iar el, tocmai de toate are nevoie, dar nu pe rînd, nu, ci în același timp și în aceeași ființă. Pentru el femeia este „vasul care trebuie să ia forma bărbatului". Dar ce femeie poate să cuprindă cantitatea de imagini adunate în bărbatul Fellini, o viață și de o viață? Vasul rămîne, așadar, întotdeauna „din bucăți" și el nu ostenește să încerce să-l facă întreg, dacă nu în realitate, măcar în vis. În visul lui de artist. El este „sclavul" femeii, dintotdeauna.

Este fascinat de multele ei chipuri de pe timpul cînd, copil fiind, era înconjurat de femeile casei și, mică divinitate masculină la timpul viitor, era luat, aburind proaspăt, din scăldătoare, înfășurat în prosoapele mirosind a levănțică și dus în adîncul moale al patului, paradisul oricărui copil, paradis perfid, pentru că, se știe, ca și cel mare, ascunde într-un colț un măr, un șarpe și o Evă. Este fascinat de Ea, de pe timpul cînd, mic păcătos, nevinovat, sta pe coji de nucă, pentru că o privise pe Saraghina — megalofemelă ca megalopolis — dansînd, monstru terestru, statuie în carne, dansînd și arătîndu-se copiilor, sfîșietor pură în nerușinarea ei, inconștientă de puterea de pecete asupra unuia dintre privitori. O Saraghină care, dacă n-ar fi existat acuzator justificatoare pentru obsesiile felliniene ar fi trebuit inventată. Fellini — copilul — și-a ispășit păcatul pe coji de nucă și în umbra confesionalului, dar ispășirea s-a dovedit, în timp, nefolositoare. Fellini artistul n-a uitat-o pe Saraghina, a căutat-o și chiar i s-a părut că o regăsește în ființa magnifică a Anitei Ekberg, actrița din **La dolce vita,** o Saraghină ediție de lux, dar poate de aceea trădătoare; a regăsit-o și a urmat-o, prin reprezentantul lui, scriitorul, pînă pe malul mării, acolo unde nu mai dansa Saraghina de altădată, ci zăcea un monstru marin cu ochiul imens încărcat de reprosul rece, imperial, al crimei. Pentru că, ce făcea el, Fellini, fugind după imaginea splendidă a unei Saraghine care nu era Saraghina, decît să o ucidă, în amintire, pe cea adevărată? Ochiul acela imens se răzbună. Îl „ține", îl obligă să-l vadă, să nu-l părăsească, deși, dincolo, la doi pași, la o aruncătură de privire, o fată minunată, proaspătă, o apariție de vis, puritatea însăși îl cheamă cu zîmbetul, cu privirea, cu toată ființa ei inocentă. Dar el nu se poate desprinde de ochiul acela în care se reflectă, ucisă, cea mai importantă obsesie a copilăriei lui.

În **La dolce vita,** Fellini își lasă eroul hipnotizat de priveliștea monstrului marin ca pe timpuri copilul Fellini de priveliștea monstrului terestru. În **Amărcord,** își caută adolescența și, urmărit de imaginile copilăriei, redescoperă caricatura Saraghinei în ființa brutală și vulgară a băcăniței, dar îndrăznește și o imagine idealizată în persoana Gradiscăi. În **8 1/2** își trăiește maturitatea, suma tuturor obsesiilor și căutărilor, dar și recunoașterea eșecului prin negăsire. Pentru că regizorul, pornit în căutarea propriei vieți ca într-o căutare a timpului pierdut, ca într-o aventură fantastică, nebună, devoratoare, este dubiul artistului Fellini.

Femeia-de-veghe-n-lanul-de-secară

8 1/2, singurul film recunoscut, cinstit autobiografic, este și locul de întîlnire a tuturor imaginilor pe care și le-a creat el între timp despre femeie. O galerie de portrete aproape completă. Aproape, pentru că din ea lipsesc Gelsomina, femeia-copil-nebună („madona cu toba", cum atît de frumos o numește Tomozei) și Cabiria,

prostituata — copil. **8 1/2** este un feminariu. În el mișună toate exemplarele posibile. Femeia la toate vîrstele, de toate condițiile și, mai ales, în toate stările: soția, nu frumoasă, nu, la Fellini nici nu există femei urîte sau frumoase, doar interesantă, inteligentă, complexantă și complexată, sensibilă, ultrasensibilă pînă la nevroză; prietena: calmă, echilibrată, necomplexată, deconectantă, complice, camaradă, pînă la pierderea misterului; amanta: agresiv-feminină, conștientă de feminitatea ei, minte de găină (dar ce contează, nu face el din acea găină o privighetoare în visul cu ochii deschiși?), vulgară, dar — un **dar** foarte important la Fellini — în stare să-l urmeze pînă în străfundul obsesiilor în toate jocurile memoriei și ale fanteziei, jocuri triste, profanatoare, pentru că strivesc sub realitatea lor mormîntul în care își dorm somnul visele de nerealizat, senzațiile de nerecuperat ale copilului și adolescentului care au murit demult în

Pentru Fellini, visul a fost și a rămas întotdeauna mai viu, mai puternic decît realitatea

omul matur; femeia-ideal (ideal și nu ideală), frumoasă, feminină, pură, inteligentă, dar — alt **dar** important la Fellini — prea lucidă și prea bună cunoscătoare a neputinței lui de a trăi în realitate și prea puțin dispusă să-l urmeze în vis.

Unde este atunci femeia **aceea**? Care este Ea? Ea, ar putea fi, totuși, soția într-o formă pe care imaginația regizorului o găsește, în sfîrșit, ideală: soția-mamă-soră-complice-gata-să-i-ocrotească-utopica-soluție-de-viață.
Viața de bărbat-copil-divinitate peste o lume de femei care îl adoră și tremură să nu fie izgonite din iadul lui — că despre rai nu poate fi vorba. Femei sclave fericite să-l facă fericit, în timp ce soția-mamă-complice muncește pe brînci, dar cu zîmbetul pe buze, întotdeauna cu zîmbetul pe buze și nu este niciodată obosită, o, nu! și nu este niciodată plictisită, o, nu! și nu este niciodată nervoasă, o, nu! și, mai ales, nu vrea niciodată nimic de la el. Ea vrea totul pentru el. Femeia paznic al fericirii bărbatului, iată imaginea ideală pe care Fellini o creează, cu autoironie tăioasă, înțepătoare, ca micile cioburi din care tot rîvnește el să facă odată și o dată, vasul **acela**. Și poate niciodată un artist nu s-a cufundat cu atîta dureroasă sinceritate în masa cetății masculine cufundîndu-se în propria-i ființă. Și poate nici un artist nu a investit femeia cu puterea supremă: aceea de a ferici. Dar cum poate fi fericit un bărbat căruia i se demonstrează mereu și mereu pînă la îngenunchere, vinovăția! Pentru că, dacă în viziunea felliniană femeia ideală poate fi o prezență cel mult în vis, bărbatul ideal lipsește cu desăvîrșire. Eclipsă totală. Bărbatul este deci cauza nefericirii femeii și din această postură umilitoare o imploră el să fie cauza fericirii lui. Se poate? Nu se poate. Bărbatul rămîne, așadar, un însingurat. Un prizonier al fantasmelor sale. Un vînător-vînat. Un călău-victimă. Un nefericit.

Bărbatul-copil-pînă-la-moarte

„Părinte, nu sînt fericit!" — șoptește Guido, alias Fellini în **8 1/2** spre acel perete oblic de sticlă ce se deschide ușor ca o speranță spre șoapta lui și cade încet, ca o moarte prin sufocare, după ce răspunsul a venit clar, calm și rece: „Dar cine ți-a spus că ai venit pe lume ca să fii fericit?"

Ce lovitură! El, care cunoaște nefericirea pînă la boală, propria nefericire și reflexul ei în ființa de alături, el care se simte vinovat pînă la disperare și încearcă tot cu disperare să învie toate fantomele, să le facă să trăiască așa ca pe timpul cînd se simțea fericit, el care reinventează cu ochii deschiși sau în somn paradisul pierdut, ce lovitură să afle cu atît de puține vorbe că acel paradis este pierdut pentru totdeauna.

Niciodată — din nou niciodată — poate că un cineast nu a gîndit imaginea femeii într-o relație de atîta necruțătoare dependență, de cea a bărbatului... Deopotrivă imperfecți ei nu se pot găsi logic, în perfecțiune. Cu adevărat întreagă. Perechea la Fellini, cuplul, este un eșec genetic. Cuplul, da, el există dar este o convenție socială. Perechea însă, acele două jumătăți care se caută și se găsesc și se rotunjesc într-un tot, nu există și nu există pentru că nu există jumătăți, ci doar sferturi sau sferturi de sferturi din ceea ce ar trebui să fie o sferă. Fără ieșire. Și totuși, copil pînă la moarte, bărbatul crede în minuni. Și caută și i se pare că a și găsit și află că nu, nu a găsit, caută mereu pînă la nebunie, pînă la înnebunirea lui și a celei de lîngă el. Caută acea femeie care să-i fie pereche. Dar ea dispare întotdeauna, se topește ca frescele din catacombele Romei la atingerea aerului impur al „femeii splendide" a „megalopolisului". Dispare și lasă în suflet un gol imes, locul de cult pentru icoana unei imagini din vis. Și de vis: o mamă și o femeie făcute una. Rupt între cele două imagini ale copilăriei, femeia-mamă și femeia pur și simplu, imagini de necontopit niciodată, Fellini sfîrșește prin a crea, la nesfîrșit, variațiuni pe o temă dată. Fantasme ale unei imaginații niciodată mulțumită de rodul ei. Imagini ale nemulțumirii de sine și ale neîmpăcării cu sine. Neîmpăcarea, de fapt, dintre vis și realitate. Pentru că pe Fellini nu-l interesează „femeia așa cum este ea", decît în măsura în care ea răspunde, ecou ascultător și fidel, chemărilor amintirii. Pe el nu-l interesează „femeia zilelor noastre", pe el îl interesează „femeia zilelor lui". Aceea care s-a creat și fixat odată pentru totdeauna în adîncul memoriei.

Femeia „așa cum este ea" îi scapă. N-o înțelege, pentru că nu o cunoaște. Sentimentul copleșitor dominant în fața ei este spaima. Pentru că tot ce nu înțelegem ne înspăimîntă. Spaima, și un la fel de copleșitor complex de inferioritate care devine, prin reflex de apărare, complex de superioritate. O privire de sus pare să arunce acest mare complexat în fața complexității „cetății femeii", asupra cioburilor de imagini din care — conștient este! — n-a putut niciodată să alcătuiască vasul acela în stare să ia forma lui! Așa cum este ea.

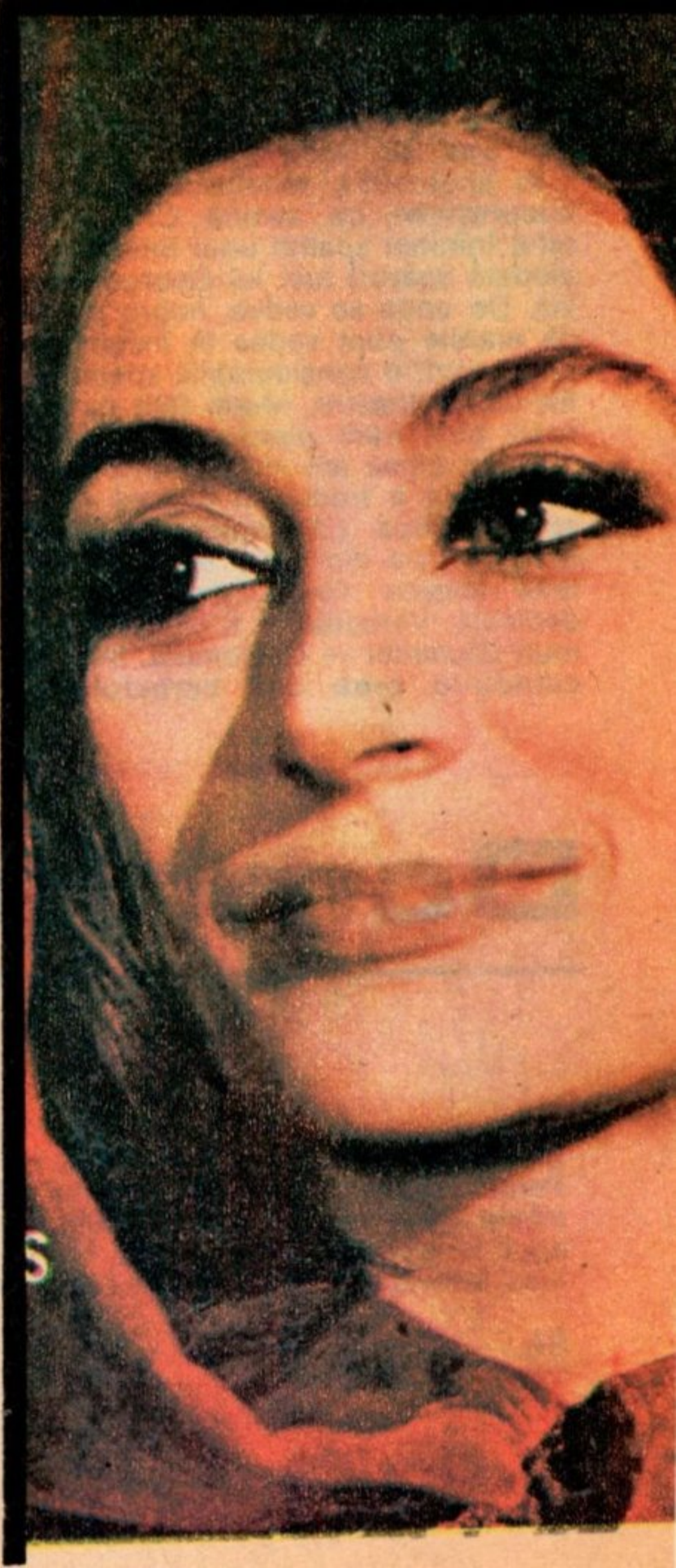
Finalul la **Otto e mezzo**, dansul în care autorul își aduce trecutul, prezentul și viitorul, dansul înfrățitor condus de copilul Fellini, spune mult — mult pentru că totul nu poate fi spus niciodată — despre mecanismul de funcționare al imaginației unui artist, pentru care visul a rămas întotdeauna mai viu, deci mai puternic și mai adevărat, decît realitatea, tocmai pentru că s-a hrănit întotdeauna din carnea crudă a realității. A realității lui.

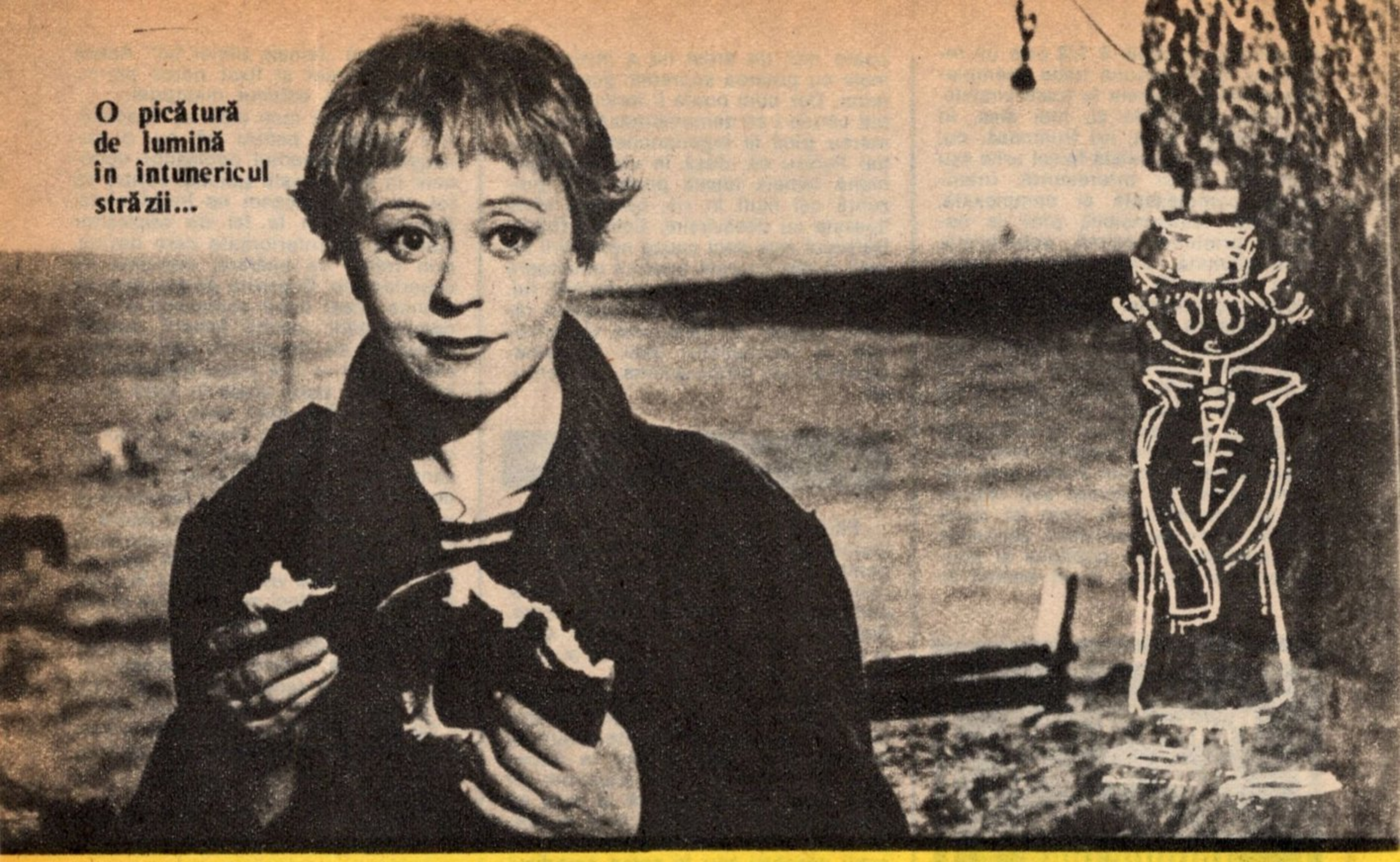
„Roma e o femeie splendidă, ba chiar mai multe femei la un loc".

Ce mare adevăr rostesc despre Fellini aceste trei cuvinte mici: **la un loc.**

Eva SÎRBU

Un portret din „feminariul" fellinian: Anouk Aimée





Domnișoara Gelsomina

Cariera mea literară a cunoscut și bucurii. Adesea necuvincios de multe. Dar am trăit și bucurii... absurde întrucîtva (fiind ele cu totul mirabile și, mai ales, de nedovedit).

În anul 1957, redactorul unui ziar bucureștean ce semna C. Visconti mi-a înmînat spaltul unui interviu (niciodată apărut) luat lui George Bacovia. De unde se vedea, negru pe alb, că marele poet vedea în începătorul care eram, o considerabilă speranță a literaturii noastre. M-am făli cu acel spalt pînă l-am pierdut.

Acum cîțiva ani mi s-a spus că un năstrușnic a tradus în italiană o poemă a mea („Domnișoara Gelsomina") și i-a înmînat-o doamnei Giuletta Masina căreia, indirect, îi era dedicată. Versurile ar fi plăcut atît de mult Giuliettei — Gelsomina, încît recitindu-le prea des bărbatului ei (unul, Federico-Fellini), acesta s-ar fi arătat cumva jaluz pe rîndurile poetului de departe...

•

„Gelsomina" mea e numai aparent un poem „dedicat". Filmul **La strada** a fost doar pretextul liric, desenul exterior al unor emoții care — și în alt chip — și-ar fi aflat poate întruchiparea. Nu cred în artele născute, una dintr-alta (poezii care „transpun" simfonii, piese de teatru recalchiind sugestii picturale); cred în individualitatea și în capacitatea — de „netradus" pe alt plan — a fiecărui act artistic, în tentativa lui de a ilustra teme (de a **vedea** idei). „Gelsomina" e un poem despre o funciară **imposibilitate** a iubirii, atunci cînd înțelegerea **poeziei** vieții nu e posibilă. Zampano nu e doar străin de fiorul poeziei, el e, mai mult, iritat de prezența-adulmecată animalic — a poeziei, iar fragila Gelsomina, bună purtătoare de fluid poetic, e un obiect al iubirii, inconștient de sacralitatea iubirii.

Muzical, romantic (adesea desuet) poemul meu se scria într-o perioadă cînd intenționam să mă las de poezie, speriat de mașinăriile ei... felliniene și sălbăticit de puținul succes literar pe care-l aveam. Și ce face un om cînd vrea să se lase de poezie? Intră în trupa de redactori ai unui poet (Victor Iliu) alături de care întemeiază o revistă „Cinema", se înamorează fatal de Federico Fellini (deci tot de poezie) și scrie, așa ca de „adio", o poemă dedicată Gelsominei. Adică rămîne ceea ce bănuia că nu e: „poet". Pur și simplu (tot mai puțin pur, tot mai puțin simplu, mă amuzam să constat cîndva...) poet...

Gheorghe TOMOZEI

Giuliettei Masina

Sînt o umilă slugă a toamnei.
Pentru cîteva frunze îmi rup, ca pe lanțuri,
vinele de sînge, în circuri colorate,
apoi le azvîrl în nisip, palid,
însă adevăratul efort începe cînd trebuie să surîd
și în aplauzele celor din jur
mor, pentru cîteva lire, cu încă puțin.
Dar nu știu de ce-ți vorbesc despre mine
domnișoară Gelsomina; aș vrea numai să te chem
să mă urmezi, din anotimp în anotimp
am să-ți dau o tobă mică și cum ești mică și tu

ai să semeni cu o madonă — madona cu toba —
și se vor găsi destui gură cască
gata să sufere
cînd îmi încordez brațul.
Ai un zîmbet mic, biruitor,
pare că te dai de trei ori peste cap, în tine
și-mi place să te văd, cu bărbia ușor ridicată,
cum străbați strada.
Am să te-mbrac prin marile tîrguri,
am să-ți cumpăr o rochie albă, fără să mă tocmesc,
iar tu ai să bați din tobă
domnișoară Gelsomina,
încet, rar,
de parcă pe pielea întinsă picură lacrima sfîntului
care-i ocrotește pe cei ce rup lanțuri
—pic-pic —
și pe înghițitorii de săbii.
Dar, pentru dumnezeu, tu să nu plîngi
fiindcă așa mă scoți din sărite,
te faci și mai mică decît ești,
te ghemuiești în plîns,
ai ceva de ied la poarta abatorului,
plîngi ca o tulpină umilă,
te risipești în țărînă,
îți plîng degetele mîinii, plînge părul galben,
lutul tău nevinovat plînge,
cu hohote disperate
și-atunci nimeni nu mai există lîngă tine,
ești singură, singură ca un circ pustiu,
cu pînza peticită, sfîșiată de ploaie,
cu frînghii putrede și aer sărat.
Să nu plîngi. Vreau să rîzi
dar atunci cînd te bucuri de ceva
ai un fel de sughiț ciudat,
te rotești ca o pasăre amețită,
și cînd sînt gata să mă-nseninez și eu,
îmi dau seama că de fapt ai plîns,
că m-ai mințit,
că sîngele tău plînge în vine
și-aș vrea să urlu la rîndu-mi,
madonă cu toba,
să fac una cu pămîntul, stîncile,
bisericile orașelor și cuștile de oțel
ale menajeriilor.
Mă auzi, înțelegi?
domnișoară Gelsomina nu vrei să uiți plînsul?
schimbă-l, rupe-l din carnea ta
sfîntă și proastă,
smulge-l, scuipă-l din tine.
Și termină cu melodia asta.
mă înnebunești repetînd-o
tam, ta ri, ra, ra,
tam, ta ri, ra ra...
de unde o știi, ce-ți amintește?
ce oameni, ce gînduri, ce regrete,
dar poți regreta? și iarba are memorie?
și lemnul tresare? căci tu ești iarbă
și arbor și piatră din drum
și de asta poate te vreau;
ești simplă ca țărîna și apa,
Drace, dar eu nu pot trece dincolo de tăcerea ta,
nici de umerii tăi firavi
pe care-i pot zdrobi cu un gest,
nu știu nimic despre tine,
privindu-te nici eu nu mai sînt,
mă ustură pleoapele
de parcă înot cu ochii deschiși
printre epavele mării.
Știu. Am să plec din tine
cum aș pleca dintr-un anotimp al tristeții,
cu melodia ta neghioabă în auz,
melodia cumplită,
ca o rugăciune de copii orbi
și lanțurile mi se vor prelinge pe trup
mîine, mai departe, mereu,
Am să te schimb cu alta,
alta cu șolduri mari, lăbărțată și neagră,
dar tu mă vei urmări, supusă,
ca iarba, ca piatra și lemnul,
să-mi amintești că picătura de lumină
pe care o jinduim
există pentru fiecare dintre noi;
ai să vii, cu mersul tău caraghios,
cu umerii tăi aduși, cu sînii copilărești,
cu toba spînzurată de gît,
ca o statuie a speranței.
Mi te va aduce amintirea, te vor aduce vînturile,
reflexele alcoolului, frunzele,
și mă voi zvîrcoli pe malul mării
ca un animal primordial, în nisipuri,
pentru ca apele plajei pustii
să te spele din mine...

Gheorghe TOMOZEI

„Madona cu toba" **sau un Charlot feminin (Giulietta Masina alături de Richard Basehart)**

Pygmalion-ul acestei actrițe de excepție (soțul și regizorul Giuliettei Masina, Federico Fellini)

Bergman:

O indiscreție admirativă

Dacă adevărul că femeia este personajul central al filmelor lui Bergman sare-n ochi, nu știu cîți s-ar încumeta să afirme că regizorul o răsfață. Portretul feminin nu este înconjurat de aura seninătății boreale, plăcerea domniei sale de a-i cerceta complicatele meandre sufletești îl îndeamnă la chinuitoare disecții în eul atît de complex al contemporanelor noastre. Voluptatea nuanțelor frizează adeseori cruzimea. Eroinele bergmaniene trăiesc o permanentă stare de înfruntare și de criză în relațiile cu cei apropiați sau cu lumea, momente în care se rostesc, printre strigăte și șoapte, lucruri care de obicei nu se mărturisesc decît în gînd. „Vreau să spun cu orice preț adevărul despre ființa umană", declara odată regizorul și creația sa dovedește că și-a urmărit crezul pînă la ultimele consecințe. Sinceritatea confesiunii șochează, profunzimea observației poate fi confruntată cu indiscreția.

Cuplul se află în centrul tuturor filmelor semnate de moralistul Bergman. Inamicul principal al armoniei vieții în doi este ipocrizia iar femeia este aceea care are curajul s-o demaște. Cu riscul de a rămîne singură. Așa se întîmplă cu eroinele din creația de început (**Jocuri de vară**, 1950, **O vară cu Monika** — 1952, **Surîsul unei nopți de vară**, 1956) care trăiesc iubiri de-o vacanță, destrămate în clipa descoperirii fragilității sentimentelor. Fericirea cuplului este iluzorie, par să spună primele filme. Jignirile și umilirile la care se supun reciproc soții din **Noaptea saltimbancilor** (1953) marchează paroxismul acestei păreri. Dar „tinerețea fiind vîrsta disperărilor", cum scrie undeva Lawrence Durrell, Bergman depășește ulterior acest scepticism. Dragostea rămîne aspirația secretă sau mărturisită a personajelor sale, un răspuns afirmativ la întrebarea obsesivă „oare viața merită să fie trăită?". Imaginea iubirii fericite din trecut luminează tensionantul bilanț pe care și-l face în ajunul morții protagonistul **Fragilor sălbatici** (1958), profesorul aflat într-o călătorie spre orașul universitar unde urma să participe la ceremonia care avea să-i încoroneze cariera strălucită. Amintirile năvălesc peste medicul celebru care, presimțindu-și sfîrșitul, își revede existența confruntînd-o cu destinul ființelor apropiate. Însoțit de nora sa, el face un ocol pentru a-și vedea mama aproape centenară și pentru a evoca împreună cu ea momente-cheie ale vieții. Rememorarea este guvernată de imaginea unei singure femei, soția care l-a făcut să creadă în ideea de cuplu. Această certitudine îl determină pe profesor să intervină în criza pe care o traversează căsnicia fiului său. Cei doi soți, care se sfîșie reciproc, se împacă, privind cum bătrînul moare senin după ce a înțeles că adevărul unei vieți se întemeiază pe iubire. Un happy-end cutremurător.

Că nu se poate trăi decît în cuplu demonstrează și alte filme ale lui Ingmar Bergman dar viziunea asupra existenței în doi nu este niciodată idilică. În **Ora lupului** (1966), regizorul studiază transferul oboselilor între îndrăgostiți, în **Rușinea** (1967) o pereche de muzicieni se confruntă cu spaima războiului nuclear, în **Ritul** (1868), un menaj de actori trece printr-o încercare semnificativă pentru înțelegerea raportului dintre artă și viață. În toate aceste momente dramatice femeia trăiește mai intens modificările conștiinței dar găsește destulă putere pentru a-l încuraja pe bărbat. S-a remarcat, nu o dată, că eroinele lui Bergman au în ele ceva matern, observație care a atras după sine răutăcioase speculații de sorginte freudiană legate de complexele regizorului.

Lăsînd de o parte motivele personale ale autorului, este limpede că protagonistele sale au, în ciuda fragilității nervoase, foarte multă forță. Atît de multă, încît singurii adversari pe măsură sînt tot femei. Și într-adevăr, numai în teatrul lui Strindberg se mai pot auzi replici de cruzimea acelora pe care și le adresează personajele din **Persona** (1966) sau din **Strigăte și șoapte** (1972). Eroina celui dintîi, jucată strălucitor de Liv Ullmann, este o actriță care amuțește în timpul unui spectacol cu „Electra" și, după tratamente psihiatrice fără rezultat, este trimisă pentru a-și recăpăta vorbirea într-o casă de odihnă pe malul mării, infirmiera Alma (Bibi Andersson) o însoțește și o ajută să se vindece, fă-

cînd-o să recunoască motivele care au generat nevroza. Cele două femei se împrietenesc și își mărturisesc secrete care sfidează orice „prejudecată a pudorii. Alma este aceea care imprimă tonul de o sinceritate deconcertantă a confesiunii și, cînd simte că actrița minte sau încearcă să evite unele subiecte, o jignește și îi spune adevăruri insuportabile. Încetul cu încetul măștile ipocriziei sînt smulse și bolnava își recunoaște egoismul și ambițiile istovitoare. Mai puternică decît ea, infirmiera îi dă o dură dar eficientă lecție de generozitate. Catharsys-ul apare după sfîșietoare înfruntări între femei și în **Strigăte și șoapte,** o poveste cu trei surori care nu nutresc însă una față de cealaltă tandrețea cehoviană. Agonia uneia dintre ele provoacă aduceri aminte deschizătoare de răni vechi. Sînt evocate lașități și minciuni care au distrus armonia vieții de familie dar și clipe de fericire trăite într-o adolescență îndepărtată, cînd relațiile celor trei nu erau încă supuse falsei moralități. După moartea surorii bolnave, celelalte două își reiau existența zguduite de adevărurile care s-au spus la căpătîiul ei, recunoscîndu-și eșecurile. Finalul rămîne deschis ca și în **Sonată de toamnă** (1978), povestea unei pianiste celebre (jucată de Ingrid Bergman) acuzată de fiica sa (Liv Ullmann) că și-a neglijat familia și a trăit egoist. Frustrările sînt strigate în gura mare, rechizitoriul are momente insuportabile dar rezultatul neiertătoarelor discuții este tîrzia cunoaștere reciprocă. Tînăra femeie strivită de personalitatea mamei se definește cu această ocazie pe sine și capătă încredere în propriile puteri. Umbra doctorului Freud plutește peste siluetele acestor eroine care își afirmă patetic aspirația la demnitate.

Fascinat de „blestemata de psihologie", Bergman evidențiază observații de comportament desprinse parcă dintr-o fișă clinică. Aș cita un exemplu, destul de șocant, din filmul **Atingerea** (1971), a cărui protagonistă este nevastă de medic și duce un trai foarte protejat, aparent fericit. Deși viața de familie pare armonioasă, ea face o pasiune subită pentru un arheolog american. Acesta înțelege însă că dragostea ei este numai un mod de a polemiza cu statutul de femeie-obiect și pleacă fără adresă. Cînd află că a fost părăsită, eroina se sprijină de zidurile încăperii și cînd ne așteptăm să izbucnească în plîns, ea începe să caște. Un adevărat acces de căscat o cuprinde pe nordica doamnă Bovary care trăiește realmente un moment dramatic. Grotescul nu este departe și n-ar fi pentru prima oară cînd, de dragul adevărului, psihologul Bergman recurge la amănunte naturaliste. Poate că apelează la ele și pentru a nu putea fi acuzat că idealizează personajul feminin. Memorabilele sale eroine datorează desigur mult magistralelor interprete, Liv Ullmann, Ingrid Bergman, Bibi Andersson, Ingrid Thulin și altele, care îi sînt însă recunoscătoare pentru că le-a oferit pasionante partituri. Deși explorează zone tainice ale personalității femeii, regizorul nu-i pulverizează misterul. El nu o demitizează ci se apropie de ea cu indiscreție admirativă.

Dana DUMA

Fassbinder

Împotriva mitului fragilității

Personajele feminine ale regizorului vest-german Rainer Werner Fassbinder își declină numele încă din titlurile filmelor: **Lacrimile amare ale Petrei von Kant** (1973), **Effi Briest** (1974), **Mama Kusters merge în rai** (1976), **Căsătoria Mariei Braun** (1978), **Lili Marleen** (1981), **Lola** (1981), **Veronika Voss** (1982). Portretul de femeie pare o profesiune de credință. Pentru cineastul cu faima nonconformismului și a durității, dispărut prematur la vîrsta de 36 de ani, este destul de neașteptată pasiunea de a investiga universul fragilității. Contestatarului înfocat i s-ar fi potrivit parcă alte subiecte. Misterul este însă lămurit chiar de el. „Comportamentul femeilor în fața unor probleme traduce mai bine decît al bărbaților natura profundă a civilizației noastre" declară Fassbinder într-un interviu. După părerea lui, eroinele reflectă mai fidel contextul social. Ceea ce demonstrează cu tenacitate și cu suflu polemic în filmele sale.

Nici într-o evocare cu recuzită romantică a începutului de secol ca **Effi Briest** nu lipsesc răfuielile cu morala burgheză. Protagonista cu umbreluță dantelată și pălării cu voaletă este victima unei lumi care exacerbează convențiile și refuză femeii dreptul de a-și exprima sentimentele. Povestea cu iz melodramatic a tinerei ucisă de prejudecăți are multe în comun cu drama petrecută peste șapte decenii a femeii între două vîrste din **Teama ucide sufletul** (1973), blamată de cei din jur pentru că s-a îndrăgostit de un imigrant arab. Barierele rasiale distrug și dragostea din **Lili Marleen,** peliculă în care fundalul istoric este desenat mai apăsat ca altădată. Destinul cîntăreței care a lansat în epoca ascensiunii hitleriste cîntecul ce dă titlul filmului este marcat de tragedia războiului. Drama imposibilei iubiri pentru un dirijor evreu se estompează în fața ororilor unui măcel mondial. Ceea ce impresionează la această eroină este însă marea ei putere de opoziție. Adversitățile soartei sînt înfruntate cu duritate bărbătească. Această însușire este și mai evidentă în **Căsătoria Mariei Braun,** peliculă prin care autorul înnobilează melodrama. Și aici protagonista trece prin grele încercări, trăiește tulburătoare coincidențe și lovituri ale destinului. În decorul unei Germanii agonizante, ea parcurge convulsiile perioadei de după război și își cîștigă un statut demn muncind enorm pentru așa-numita „miraculoasă reconstrucție". Dacă zidurile se refac în ritm uluitor, inimile rămîn zdrobite, pare să spună printre imagini filmul lui Fassbinder. În lumea prosperității întemeiată și cu eforturile Mariei Braun nu mai este timp pentru sentimente. Femeia care și-a făcut loc în societate este un caracter stîncos, emană forță și vitalitate dar nu mai are farmecul catifelat al feminității și nici bucuriile vieții de cuplu. Cucerirea drepturilor egale cu ale bărbaților o costă destul de scump pe eroina care moare într-un accident stupid, într-un moment de neatenție al stressului de suprasolicitare. Datele „melo" sînt echilibrate de rigoarea demonstrației, de luciditatea analizei „cazurilor". Dacă disecția detaliilor este minuțioasă ca la Bergman, ea nu are însă subtilitate în formularea concluziilor. Perfect articulată, povestirea cinematografică demarează uneori greoi, acumularea de fapte nu atinge întotdeauna sugestia simbolică. În **Veronika Voss,** de pildă, istoria unei foste vedete de cinema distrusă de consumul de drog, oscilează între expunerea în cheie polițistă și reportajul cu revelații de interes social. Și aici se profilează însă puternice caractere feminine care forțează datele propriului lor destin. Fără să exagereze tonul simpatiei, filmele lui Fassbinder acordă femeii locul meritat și polemizează cu mitul fragilității neajutorate.

D. D.

Drama unui fost star ajuns la alienare și o interpretă de mare originalitate: Rosel Zech în *Veronika Voss* de Fassbinder

O Galatee răzvrătită: Monica Vitti

Antonioni

Ipostazele aceluiași personaj: resemnarea

Oamenii și lucrurile, formele, faptele sociale, gîndurile și emoțiile reprezintă lumea adevărată a filmelor lui Michelangelo Antonioni. Este o lume articulată prin sentimente. Spre semnificațiile ei artistul nu ne conduce prin concepte și simboluri, ci, direct, cu ajutorul întîmplărilor și al detaliilor vizuale ce nu pot fi lesne izolate din context și investite cu valoare de simbol. „Cred că astăzi lumea se umple mai mult cu sentimente moarte decît cu sentimente vii. Trebuie probabil să ne întoarcem la începuturi și să ne întrebăm ce este acela un sentiment" — spunea, în 1963, Antonioni. Și el își pune această întrebare cu insistență, de-a lungul unei întregi filmografii. Și de fiecare dată răspunsul este un nou prilej de îndoială. Exemplul cel mai puternic rămîne, pînă acum, **Trilogia alienării**, cum au fost numite de critica franceză **Aventura** (1959), **Noaptea** (1960) și **Eclipsa** (1962). Obiectul pe care îl analizează regizorul, cu mijloace subtile, este relația dintre bărbat și femeie; sentimentul care determină această relație. De fapt, existența sau nonexistența lui. Importanța covîrșitoare în acest demers o atribuie Antonioni personajului feminin. El este cel care filtrează realitatea și o ordonează conform unei logici proprii. De o parte a aparatului există regizorul construind dramaturgia; de cealaltă parte se află actrița răspunzînd indicațiilor sale, iar pe ecran trăiește produsul lor, personajul feminin care și-a căpătat independența. Acum acțiunile sale par a se supune doar propriei voințe.

Claudia ignoră, în **Aventura**, faptul că regizorul a pregătit dispariția Annei printr-o savantă țesătură de sugestii. Purtarea ei îl îndeamnă pe spectator să facă același lucru. Numai că, pe drumul în căutarea personajului pierdut, ne dăm seama că această dispariție era necesară sau, mai exact, prezența simultană a celor două personaje le plasa într-un raport de redundanță. S-a vorbit mult despre drama personajelor lui Antonioni: imposibilitatea comunicării. Anna, apoi Claudia, Lidia și Valentina — în **Noaptea** și Vittoria — în **Eclipsa** au ajuns într-un punct de criză în care nu mai au puterea de a transmite „mesaje corecte", situație amplificată de incapacitatea de percepție a celorlalți. Anna îl iubește pe Sandro, dar prezența lui o plictisește, îi este apăsătoare, spunea ea. Vorbele lor sună a gol, iar dragostea, în aceste condiții, generează o stare de panică. Relația este falsă din momentul în care sentimentul care a determinat-o de-

Criza cuplului antonionian — criza comunicării umane

vine aparență. Sandro va reface cuplul pe baza unui substitut: Claudia. Ea nu își caută prietena dispărută ci parcurge, etapă cu etapă, drumul sentimentului spre o relație echivalentă cu prima. El rămîne același opac și superficial în timp ce ea, asemenea Annei, încearcă să se descopere, acționează și reacționează într-un context pe care singură îl creează pentru ca, în final, să obosească. Este oboseala pe care o citim în gestul cu care aceste personaje ale lui Antonioni se reazimă fie de o stîncă, fie de o canapea, fie de un pom sau de o coloană. Chiar dacă interpreta este Lea Massari sau Monica Vitti sau Jeanne Moreau, expresia este aceeași: de abandonare în fața unei dureri cronice. Gestul cu care Claudia, în ultimul cadru, mîngîie părul lui Sandro, este de renunțare, de înțelegere a inutilității unui sentiment consumat. Un ciclu încheiat o dată cu venirea zorilor. Aceeași dimineață, o îmbrățișare cu semnificație asemănătoare: un bărbat și o femeie, soț și soție, nu-și mai recunosc gîndurile, nu-și mai înțeleg cuvintele. Rămîn alături printr-o îmbrățișare doar a trupurilor ce s-au cunoscut odată, demult, și se recunosc singure, din rutină. În **Noaptea**, mai mult poate decît în **Aventura** sau decît în **Eclipsa**, Antonioni pune problema adevărului.

Soț și soție cred că se iubesc. Par, în fața celorlalți că se iubesc și nimeni nu se îndoiește de asta. Dar nu este adevărat. „Pentru cine nu este adevărat? — se întreabă regizorul. Există momente cînd avem senzația că natura este o ființă inteligentă care ne urmărește. Nu știu. Am vrut să ne aducem pe ecran pentru a ne înțelege". Și Antonioni investește personajul feminin cu puterea deplină de a „simți" adevărul dincolo de o realitate banală în care nimic nu mai poate constitui un eveniment revelator; nici măcar trădarea, așa cum se întîmpla în **Aventura.** Pentru că Giovanni nu trădează. Trădarea lui este benignă, o simplă încercare de a ieși dintr-o mare plictiseală. Așa îl înțelege și Lidia. Drama lor este rutina insinuată în viața lor cu discreție, dar cu forța de a înlocui sentimentul. Cuplul rămîne ca o formă golită de orice conținut. Odată acceptată această formă, spectatorul știe că problema adevărului nu se mai pune. Rămîn detaliile pe care Antonioni le filmează cu o voluptate dureroasă parcă: Lidia răsucind absentă cheile mașinii, mîinile vlăguite pe volan, ochii privind cu disperare mută dar și cu o mare oboseală tot ce se întîmplă în jur; rămîn gesturile mecanice cu care oamenii se ating, gestul cu care Giovanni îi încheie rochia, același cu care o îmbrățișează. Într-un ritm foarte lent, devenit obsedant, se întîmplă lucruri a căror importanță este minimalizată odată cu trecerea fiecărei secunde. Astfel trecutul imediat se îndepărtează aproape incredibil, iar prezentul se destinde amorf către viitor. În viața lor, timpul și spațiul nu mai sînt repere. Același destin îl are și cuplul Vittoria-Pierre, deși singura lui rațiune de a exista n-ar trebui să fie decît dragostea. Pentru că cei doi nu sînt legați de nici o convenție familială sau socială. Aici sentimentul este protagonistul filmului. În lipsa oricărei constrîngeri el s-ar fi putut dezvolta conducîndu-i pe eroi spre o relație diferită de cele analizate pînă acum, singura relație care putea păstra premisa adevărului. Numai că nu se întîmplă așa.

Intervine același proces de corodare, dar de astă dată agenții activi nu mai acționează asupra personajelor, ci direct aspura sentimentului generator. Cînd acesta încetează de a mai fi, locul de întîlnire al celor doi rămîne pustiu: un peisaj dezolant — în cea mai bună tradiție neorealistă — marcînd absența. Cu aceeași funcție ne apare acum și grădina din **Noaptea** devastată după petrecere. Fiindcă la Antonioni cadrul scenografic joacă rolul de pandant al cadrului psihologic, motiv pentru care el însuși acceptă atributivul de „neorealism interior", dar numai referitor la *Trilogie.* Regizorul știe să creeze ambianța cu mîini de pictor așa cum, tot pictural, a realizat portretele personajelor sale feminine. Aceste personaje sînt, de fapt, ipostazele unei singure personalități: femeia obișnuită — indiferent de clasă socială — care își poate găsi echilibrul doar în cuplu. Dar în condițiile unei societăți cu principii morale alterate, cu o viață politică și socială trepidantă și uneori confuză, acest lucru devine aproape imposibil. Femeia este obligată să acționeze, apărîndu-se. Tot timpul în gardă, ea se înstrăinează de realitate, încercînd modificarea acesteia după propriul tipar. De aici impasul: între eroină și ceilalți se rup punțile de comunicare și contactul cu lumea înconjurătoare rămîne, în final, strict epidermic.

Sînt motivele pentru care Antonioni se declară de partea personajului său feminin — indiferent dacă acesta se cheamă Anna, Claudia sau Lidia, Valentina sau Vittoria. El vede lumea cu ochii acestui personaj nefericit pentru care există o singură soluție: resemnarea.

Marina ROMAN

„Cînd dragoste nu mai e, nimic nu mai e"
un motto posibil și pentru *Noaptea* sentimentelor (Jeanne Moreau și Marcello Mastroianni)

Minutul de adevăr
(Blow-up)
cu Sarah Miles
și David Hemmings

„Viridiana sînt eu“

Viridiana. Belle de jour. Jurnalul unei cameriste. Tristana. Patru titluri „feminine“ într-o viață lungă de cineast, poate că nu e mult, poate că nu trădează un mare interes pentru personajul feminin. Buñuel n-a creat tipuri — nici vorbă de prototipuri — n-a propus și n-a impus un gen anume, nu și-a trădat, nici măcar o dată, preferințele personale. Și totuși, femeia este o prezență permanentă în opera sa, o prezență de prim-plan, nu o figurantă, chiar și în filmele „masculine“: **Simon Bolivar, Nazarin, Îngerul exterminator.** Și totuși, cele mai frumoase filme ale sale sînt **Viridiana, Tristana, Frumoasa zilei.** Să fi avut el o atît de fantastică putere de disimulare? Nu. Pur și simplu — la Bunuel totul e pur, totul e simplu — el a vorbit despre femeie numai atunci cînd a dorit să spună lucruri care nu puteau fi înțelese bine decît trecute prin filtrul complicat al ființei de genul feminin. Buñuel nu a creat femeia, el a folosit-o cel mai adesea ca armă, aproape magică, în multele lui războaie împotriva dogmelor, împotriva imoralității, împotriva absurdului și absurdităților sociale. Femeia, pentru Buñuel, a fost aproape întotdeauna revelatorul în care și-a developat multele imagini ale vieții și relațiilor umane. Femeia pentru Buñuel n-a existat niciodată „în sine“, nu a fost o lume ci o parte a ei. O ființă socială, dependentă, pînă la moarte, de legile societății ei. De convențiile ei. Asupra acestei ființe și-a fixat el lentila unui microscop invizibil, disecînd cu privirea, pînă la ultima fibră, miracolul unei alcătuiri pe cît de vulnerabilă pe atît de înzestrată pentru supraviețuire.

Tînăr, Buñuel ar fi dorit să studieze științele naturale, apoi s-a dedicat cu pasiune, entomologiei. În acel timp a descoperit el că ceea ce îl interesează mai mult la insecte, nu este anatomia sau fiziologia, ci viața lor. Buñuel nu a devenit entomolog, dar harul acela nu avea cum să moară. Curiozitatea pentru **viață** sub orice formă s-a fixat asupra fenomenelor vieții omenești. Spiritul de observație, rigoarea în redarea observației, precizia diagnosticului au trecut drumul cu ușurință dinspre știință spre artă. În artă. În arta filmului, finalmente. Poate de aici aerul fals didactic al filmelor sale, dar și claritatea de cleștar a demonstrației, dar și simplitatea limbajului, năucitoare, derutantă, înșelătoare, pentru că nimic mai complicat în lumea filmului decît simplitatea bunueliană, directețea lui dezarmantă pentru orice om care așteaptă de la opera de artă, frisonul „trecerii prin labirint“.

Lui Buñuel îi place Fellini, „îi merge la suflet“, dar nu înțelege **Otto e mezzo.** Nu suportă decît 50 de minute de film și ceea ce nu-i place deloc este partea fantastică. În schimb, **La strada** și **Cabiria** îl încîntă. Nici **La dolce vita** nu-i displace. Nu e de mirare. Ne place ceea ce ne seamănă iar în filmele mai sus pomenite, Buñuel s-a găsit pe sine, cel preocupat de viață, și nu de fantastic. La un artist care a trecut prin experiența suprarealistă lucrul poate părea ciudat. Dar Bunuel **a trecut** într-adevăr, prin acea experiență, **a parcurs-o** și **a depășit-o. Vîrsta de aur** este un film suprarealist în formă. Fondul conține acea privire obstinat fixată asupra vieții și experiențelor ei. Nu întîmplător iubește el la Fellini, **Cabiria** și **La strada,** ci pentru faptul că sînt filmele care cuprind mai puțin Fellini și mai multă viață. Iar Gelsomina și Cabiria sînt femei în carne și oase, nu fantasme. Femei care aparțin unei societăți și își suportă condiția socială. Ele sînt altfel de Viridane, altfel de Tristane, altfel de Frumoase ale zilei. Vorbind chiar despre **Belle de jour,** Buñuel este mulțumit de personajul lui Kessel pentru că „este bine definit, riguros și exact din punct de vedere patologic“. Pentru Viridiana, mărturisește că a folosit figura unei sfinte mai obscure

care se numea chiar Viridiana, și a trăit prin secolul al XIII-lea. Pentru Don Luis (cum i se spunea), realitatea depășește ficțiunea, iar viața nu are nevoie să fie inventată, din moment ce există aici, sub ochii fiecăruia. O stradă în Madrid este un cadru din **Viridiana** sau din **Tristana**. Ceea ce nouă poate să ne apară obsesie: obsesia uritului — schizoz, obsesia dogmei religioase — călugărițele, obsesia teroarei — polițiștii, obsesia sexuală — privirile bărbaților fixate cu atîta poftă cît și ură asupra femeilor — ține de realitate. De o realitate anume: spaniolă. Dacă Buñuel ne spune povestea unei Viridiane sedusă de unchiul ei, și apoi povestea unei Tristane sedusă de tutorele ei, acesta nu este semnul unei fantezii sărace, ci semnul interesului pentru o anume condiție a femeii tinere spaniole. Dacă din filmele lui nu lipsesc cameristele, menajerele, complice sau trădătoare — este pentru că ele există și reprezintă femeia alunecată, prin vîrstă, în altă condiție socială. Ambigue, duplicitare, cu funcții duble, uneori multiple, ele sînt poate, cele mai interesante din punctul de vedere al modului de supraviețuire, foarte important pentru privirea pe care o așază Don Luis asupra femeii. Menajera-concubină menajera-complice cu stăpînul (ca în **Viridiana**) sau complice cu pupila (ca în **Tristana**), camerista care accede, prin feminitate, la un statut social rîvnit (ca în **Jurnalul unei cameriste**), sînt tipuri mai complexe „secundare", mai definitorii chiar decît „principalele" — uneori egalele lor, alteori chiar mai puternice. Entomologul Buñuel pune mult preț pe vîrstă. Pe creșterea coeficientului de supraviețuire care se întîmplă paralel cu șansele de supraviețuire. Finalmente, cele care învinge, cele care cîștigă bătălia sînt femeile trecute prin experiența vieții și nu tinerele, de regulă, perdante. Tînăra Viridiana eșuează într-un compromis. De învins învinge menajera. Tînăra Tristana eșuează într-o totală degradare morală. Victoria ei asupra lui Don Lopez — căsătoria, statutul de femeie măritată și moștenitoare a omului pe care îl lasă să moară — nu este o victorie decît din punct de vedere social. Din punct de vedere moral este un eșec. Iar la Buñuel morala este o componentă a vieții extrem de importantă. Moral, dar nu moralist, el nu își condamnă personajul, ci doar îl supune judecății. Arătîndu-l. Buñuel nu îl condamnă, el arată doar cum se întîmplă lucrurile în viață. În viața oamenilor. Don Jaime din **Viridiana** ar putea să pară, la o privire superficială, un tip imoral, un corupător de minore. Ca și Don Lopez din **Tristana.** Și unul și altul sînt totuși morali. Don Jaime își plătește momentul de nebunie — încercarea de viol a Viridianei — cu viața. Don Lopez, adeptul libertății totale, dușmanul convențiilor sociale, plătește tot cu viața, crezul său. Tristana, aparent victimă a bătrînului libertin, devine călău. Îl lasă să moară, tocmai pentru că a învățat gustul libertății. O plasă extrem de fină de determinări și interdeterminări se țese în jurul cuplului buñuelian. Tînăra, femeia, este tentația. Bătrîn, bărbatul este victima acestei tentații. El încearcă să-și apropie „obiectul de cult" care este femeia, dar nu reușește niciodată să și-o apropie, cu atît mai puțin să și-o facă a lui. Aparent, la Buñuel, femeia este un mijloc și nu un scop. În fond, ea este scopul, ținta de neatins, iar mijlocul este el, bărbatul. Prin el femeia reușește să-și atingă scopul, scopul fiind întotdeauna stabilitatea, dacă nu socială, cel puțin existențială. Condiție tragică, nu a femeii ci a bărbatului, care devine, de fapt, condiție umană—tragică. O fantastică, dar nespus de reală condiționare reciprocă leagă, la Buñuel, planeta femeie de planeta bărbat. Priviți ca ființe distincte, ca specii distincte, ei încearcă o înțelegere, imposibilă în cele din urmă, imposibilă, întrucît în momentul în care unul din parteneri acceptă jocul, celălalt a și renunțat la el, a ieșit din el, de regulă prin moarte, marea, unica ieșire, salvarea totală.

Pentru Buñuel femeia nu este lumea ci o parte a ei

Există, firesc, în filmele lui Buñuel care ating sau aprofundează personajul feminin, o componentă erotică foarte importantă. Ea nu este a femeii ci a bărbatului. Erotismul femeii este inconștient. El reprezintă puterea ei, magnetul ei asupra bărbatului. La Buñuel, femeia nu este atrasă de bărbat — excepția **Belle de jour,** cazul pur patologic, confirmă regula. La Buñuel femeia nu este atrasă de bărbat.— La Buñuel, obsesia femeii nu este bărbatul, obsesia femeii este ea însăși, **starea ei.** Reci, parcă extirpate de instinctele naturale, femeile lui Buñuel nu trăiesc, ci supraviețuiesc. Trăirea, chiar bolnavă, aparține bărbatului. Este apanajul lui... El este conștient de puterea femeii asupra lui, în timp ce femeia devine conștientă de puterea ei asupra bărbatului. De aici un șir, un lanț de situații care frizează patologicul, dar nu îl ating. Sentimentele bărbatului pentru femeie sînt pure, chiar și în cea mai — aparent — nebună impuritate. La Buñuel femeia stîrnește, iar bărbatul plătește prețul, uneori deplasat de mare, al puterii ei. Este și aceasta o realitate a relației bărbat-femeie în Spania. Pentru că Buñuel, Don Luis, acest îndrăgostit de viață și de formele ei, este și un îndrăgostit de locul în care s-a născut, și care l-a impregnat cu substanța lui. „Spania este țara în care m-am născut și pe care o iubesc", declară el după **Viridiana,** filmul pe care îl consideră foarte prea spaniol și pentru care a fost acuzat de blasfemie, de cinism, de cruzime.

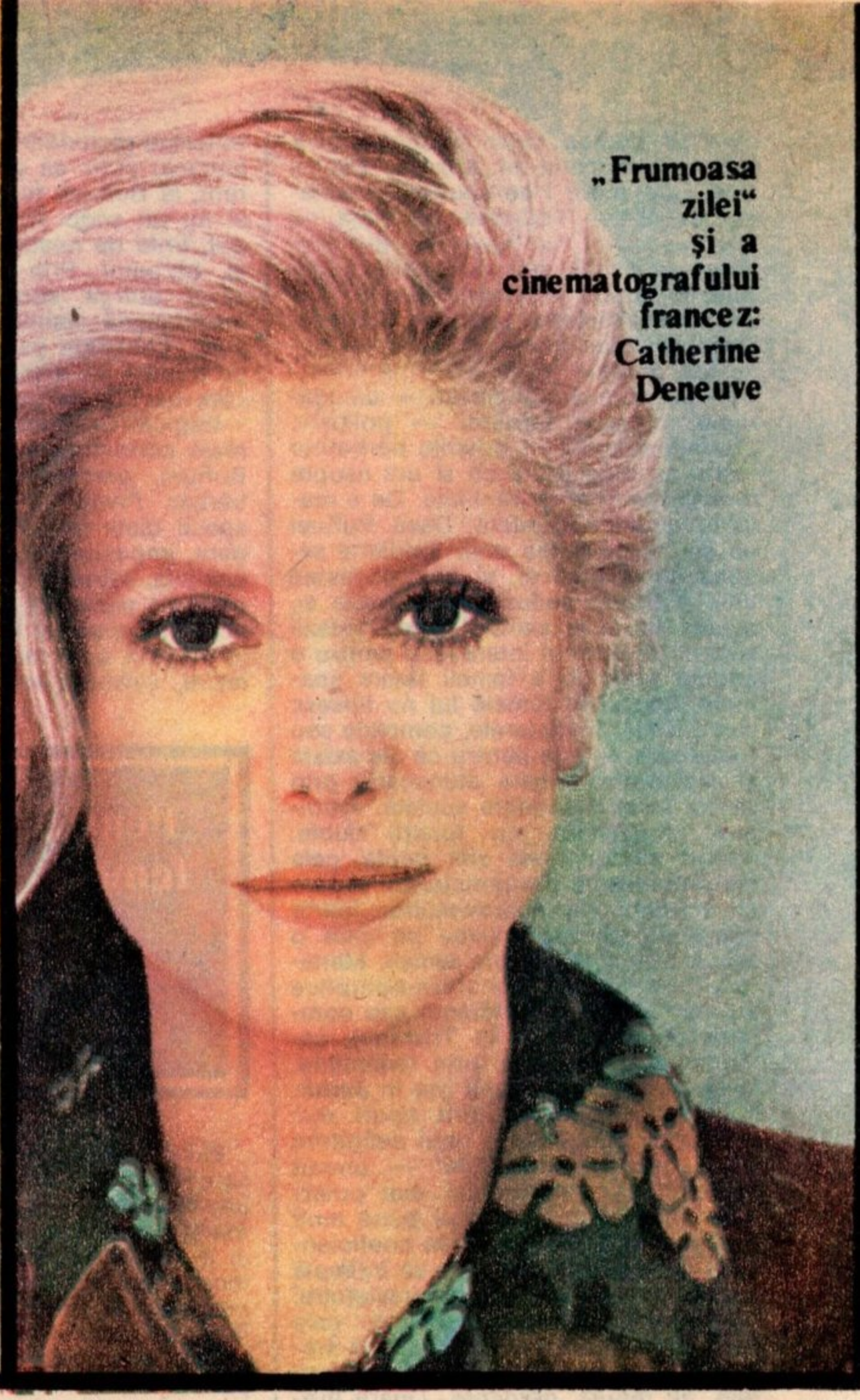
Ce răspunde Don Luis? „Criticii descoperă în filmele mele, unele lucruri care nu există. Eu nu sînt pesimist. Nu sînt cinic. Sînt un om cu gîndurile și ideile lui, pe care le-am pus în „Viridiana". Nu vreau să le numesc. Vreau să le spună publicul. El să decidă. „Viridiana" sînt Eu. Este o amintire de lucruri trecute, lucruri de pe timpul cînd eram copil, și pe care mi le amintesc bine. Sînt experiențele mele. Aș dori ca publicul să le înțeleagă... Cu „Viridiana" pun o oglindă în fața vieții. Criticii spun că filmul e plin de amărăciune. Eu nu sînt amar. Nu sînt cinic. Dimpotrivă. Îi privesc cu afecțiune pe toți. Unul e bun, altul nu e atît de bun"...

Mai multă limpezime, mai multă sinceritate în mărturisire nu se poate. Și nici o mai clară explicație asupra rolului femeii în filmele lui nu cred că este cu putință. Cu desăvîrșire nedostoievskian, deci incapabil să rostească acel patetic: „Sînt vinovat" Buñuel împarte totodeauna vina în părți egale, lăsîndu-se descoperit într-un fel mai subtil, dar și mai realist poate, prin acel „Viridiana sînt eu", care nu este parafraza la flaubertianul „Madame Bovary c'est moi", ci crudă și tristă realitate a condiției bărbatului spaniol născut și rămas pînă la moarte pradă magnetului numit: femeie.

Eva SÎRBU

Tristana **sau iluzia victoriei (Catherine Deneuve și Fernando Rey)**

„Fata cu ochii de aur“ și-a dovedit și o voce de aur: Marie Laforet



„Frumoasa zilei“ și a cinematografului francez: Catherine Deneuve

film și societate

Venere și Madone

Este suficient să trecem printr-un muzeu de artă ca să constatăm că idealul de frumusețe feminină s-a schimbat de la o epocă istorică la alta. În secolul XX însă, cinematograful ia locul picturii și sculpturii în funcția de martor ocular la „spectacolul lumii“, ajungînd astfel să consemneze și schimbările acelor principii estetice altădată denumite „canoane“. Pare-se că nici acest domeniu nu a rezistat bolii vitezei, întrucît istoria cinematografului evidențiază în epoca modernă o evoluție mult mai rapidă a gustului în materie de frumusețe feminină.

Cum de la începuturile sale cinematograful a deschis larg poarta spre fantezie, oferind spectatorului posibilitatea de a asista la întîmplări nemaipomenite, în locuri și timpuri inaccesibile — publicului i s-a părut firesc să aibă de-a face cu personaje nefirești, imposibil de întîlnit în familie sau pe stradă. Nefirescul sau, mai bine-zis, neverosimilul începea cu personajele feminine, profund exagerate în aspect și comportare dar care, prin repetiție, nu mai șocau, ci începeau să devină un exemplu posibil pentru femeia de acasă. O dată cu limitarea dozei de exagerare, deci pe măsură ce filmul a devenit mai realist, această putere de influențare a spectatorilor a crescut. Pieptănături, machiaje, linii vestimentare (pentru că ne vom ocupa mai ales de ele în cele ce urmează) erau luate din realitate, pentru ca, preluate de aparatul de filmat, să ajunga ele să influențeze realitatea contemporană. Dar să o luăm de la era non-vorbitoare, pe cînd femeia era... mută.

„Pentru mine, femeile toate sînt la fel“

Fără a-și face scrupule de ordin istoric, geografic, antropologic etc., cineaștii italieni au impus primii, în deceniul doi, un tip de frumusețe. El se caracteriza prin sprîncene mult prelungite cu creionul, pleoape grele de fard și gene grele de rimel, toate concurînd la obținerea unei priviri romantice, semn de sensibilitate sufletească; paloarea feței și cearcănele de sub ochi semnificau fragilitatea fizică (doar chipul; altfel, trupul era „bien en chair“). De mirare cum aceste făpturi „plăpînde“, predispuse leșinului (alt semn de sensibilitate!) reușeau să suporte greutatea diademelor și kilometricelor șiruri de perle

ce le împodobeau pletele negre-corb și pieptul încărcat de suspine. Diva inventată de italieni, fie că se numea Pina Menichelli, Lyda Borelli sau Francesca Bertini, a fost primul prototip de frumusețe feminină lansat de cinematograf. Singurele rivale ale celor trei au fost daneza Asta Nielsen și franțuzoaica Musidora, misterioasa creatură din serialul **Vampirii,** cea care a îndrăznit să-și arate unduioasele forme jucînd într-un colant negru.

Un lucru este cert pentru deceniul doi: prințesele cartagineze, curtezanele pariziene, reginele egiptene, contesele italiene erau toate la fel, filmele (și, mai tîrziu, portretele reproduse în sepia ce aveau să inunde Europa pe format carte poștală) vehiculînd cu frenezie aceste fețe asemănătoare pînă la confuzie.

Dar să nu se creadă cumva că bunicii noștri se întîlneau la cinematograf numai cu asemenea tip artificial de femeie. Cînd acțiunea filmului se petrecea într-un mediu de oameni simpli, machiajul mai sus evocat se reducea simțitor, dispăreau imensele decolteuri și neverosimilele lor podoabe. Gonită din filmele cu aristocrați (ce formau pe atunci grosul producției cinematografice) naturalețea revenea în galop în **Assunta Spina,** de pildă, unde rolul de „popolana" punea în sfîrșit în valoare frumusețea reală a Francescăi Bertini. Singura care a îndrăznit să meargă împotriva curentului, realizînd un film cu chipul nud, despuiat de orice adaus amăgitor — a fost marea actriță Eleonora Duse. Iar al doilea lucru cert este că numai asemenea excepții de la regulă au trecut proba timpului. Filmele cu „dive" stîrnesc azi ilaritate.

„Apă și foc, cer la mijloc" — H.M., 1983

Următorul prototip de frumusețe feminină lansat de cinematograf a fost **ingenua,** fata americană numai cîrlionți și zulufi, cu fruntea bine pusă în valoare, obraz de piersică și dinți impecabili. Veselă (Mary Pickford) sau melancolică (Lilian Gish), chipul său machiat discret (gura bine conturată însă, după canoanele timpului) reflecta curățenia trupească și sufletească. Privirea sinceră și încrezătoare era principala armă de seducție a acestor fete, de obicei fără zestre. Soarta lor era aceea de victime, dar, mai mult, ale condițiilor și prejudecăților sociale — ceea ce, spre deosebire de dive, cu catastrofele lor sentimentale, le făcea mult mai credibile în lacrimi și suferință.

Și totuși, nici cineaștii americani nu au rezistat cearcănelor europene. Le-au adăugat un trup cu mișcări lascive — și iată **Vampa** — femeia periculoasă între toate. În persoana faimoasei Theda Bara, acest prototip al femeii fatale face ca bărbații de pe ecran (și unii chiar din sală) să-și piardă mințile.

Atenție! începînd din anii 20, cele două tipuri fizic și moral opuse, vampa și ingenua, vor coexista, împărțindu-și personajele feminine ale ecranului. Înzestrate cu virtuți proteice, ele vor rezista modelor, schimbîndu-și doar forma. Pe românește:

Aceeași Marie, sub altă pălărie"

Fatalul deceniu al treilea marchează și culmile artistice ale marelui mut și simplismul ce a fost prima consecință pe plan estetic a introducerii sonorului. I-am spus „fatal", pentru că multe din vedetele de renume n-au fost în stare să treacă „încercarea puterii" la care le-a supus noua invenție. Americanii oftau ușurați că și le-au putut păstra, de pildă, pe Gloria Swanson, pe Pola Negri, pe Clara Bow, germanii pe Brigitte Helm. Ele întrupează o nouă formă a vampei, zisă **Mondena.** Este zveltă, poartă toalete extravagante și bijuterii sofisticate; cum fustele s-au scurtat simțitor, picioarele frumoase vor constitui de acum încolo un criteriu de selecție. Ele fumează, căci țigara a devenit un atribut obligatoriu al femeii „emancipate" și — cu țigaret sau fără — e mereu prezentă în colțul gurii rujate apăsat. Mai sportivă, mai băiețoasă, roșcata Clara Bow și-a tăiat părul scurt și poartă breton.

Un nou element facial intră în joc în această perioadă: sprîncenele. Arcul lor subțire, format prin pensare, aruncă săgeți. Este suficient ca mondena să ridice o sprînceană, pentru ca nefericitul din fața ei să se înfioare. (Nu rîdeți?). Făcea mare uz de această armă Brigitte Helm, mîndrie a cinematografului german mut, unde fusese diabolicul robot și ingenua Marie din **Metropolis,** apoi malefica Mătrăgună. Figura sa impasibilă, ce

→

Montaigne zicea: „Născocim formele frumuseții după gustul nostru", iar gustul nostru evoluează o dată cu societatea

Italiencele, au lansat moda privirilor langoroase (Lyda Borelli

O frumusețe a epocii — Heddy Lamarr

Cu chipul ei ingrat, numai Rita Tushingam putea să ne tulbure atît în *Gustul mierii*

Familii traumatizate de război (Maia Komorowska și Daniel Olbryski în *Viață de familie* de Zanussi)

se lăsa parcă scăldată de lumina reflectoarelor, privirea intensă, zîmbetul enigmatic, senzația certă de ființă inteligentă și nu numai rece statuie, toate fac ca Brigitte Helm să nu poată fi considerată doar ca „mondenă" și atît. Ea face tranziția dintre această categorie și o alta, mult mai greu de definit.

Enigma în chestiune are trei ipostaze: Greta Garbo, Louise Brooks și Marlene Dietrich. Extrem de diferite, chipurile lor degajă un magnetism irezistibil chiar și în cele mai imposibile roluri. În afara oricărei mode și totuși veșnic moderne, ele au fost descrise așa cum se poate descrie o sursă de fascinație: cu uimire, nu cu luciditate. Sfinxul Garbo, vrăjitoarea Marlene, Brooks — puritatea devoratoare, reușeau printr-o singură privire sau înclinare a capului să ridice erotismul la cota sublimului.

Femeia vestului și a musicalului

Pentru a întregi tabloul deceniului de trecere de la mut la sonor, trebuie amintit că „emanciparea femeii" de care s-a vorbit atîta după primul război mondial reverberează pînă și în lumea aparent imuabilă a westernului. Pe lîngă obișnuita fată pură iubită de El, apare alta mai dură, activă și plină de inițiativă. Neputîndu-se atinge de rolul de justițiar, monopol exclusiv al bărbaților, noua venită se apucă de fărădelegi și mai isteață decît ceilalți (asta da, noutate!) ajunge șef de bandă. Din necesitatea evidentă de evitare a unei asemenea femei „denaturate" (pentru că își asumă funcții ale sexului opus) tipul acesta, **Aventuriera** sau **Femeia de acțiune** are o privire hotărîtă și maxilare late (semn de masculinizare), se pensează mai puțin (căci nu mai are timp), poartă cizme și pistol. Poate fi deci lesne de recunoscut. Aici cap de serie este Joan Crawford.

Numai că eroul simte nevoia să fie alintat și pentru asta trebuie niște ființe mai ascultătoare. Se inventează de aceea frumusețea exotică, blîndă, cu priviri șăgalnice pe sub genele ochilor ușor piezișI. Genul va prinde, căci mare nevoie era „să-și mai clătească omul ochii". Gloria unei Dolores Del Rio sau mai tîrziu a unei Dorothy Lamour este deci explicabilă.

Să nu uităm însă că în zbuciumatul deceniu trei izbucnește criza mondială. Cinematografele (încă ieftine) oferă cîte o oră și jumătate de evadare sub formă de „musicaluri", mai ales, cu zeci de fete cîntînd și dansînd în cele mai incredibile costumații. Oferta cea mai importantă însă este o **femeie-unicat:** Mae West — voluptoasă, vulgară, total dezinhibată, lansînd replici fără perdea, în timp ce-și mișca nonșalant formele pline. Inteligentă și longevivă, capabilă de o spectaculoasă revenire în anii 70, Mae West n-a putut fi imitată.

A făcut școală, în schimb, o altă creație a anilor 30. Ea are un nume: Jean Harlow, și un re-nume: **Blonda platinată.** Ca să-i înțelegem astăzi farmecul exploziv trebuie să o privim ca un tot și mai ales în mișcare, adică pe peliculă. Nu o analizați pe Jean Harlow în detaliu, căci veți rămîne decepționați. Ea este o nepoată a vampelor înzestrată cu un teribil vino-încoace, dar și cu un simț înnăscut al umorului, ceea ce, să fim sinceri, nu se prea întîlnise pînă atunci. Un detaliu de ordin sociologic: la două decenii după moartea prematură a vedetei, femei din lumea întreagă continuau să-și platineze părul ca ea.

Alte vremuri, alte fețe

Al doilea război mondial surprinde cinematograful într-o adevărată eflorescență — inclusiv în aria tipurilor de frumusețe feminină. Vremurile de restriște atrag o sobrietate firească, gravitatea situației — și în curînd a subiectelor cinematografice, impunînd-o. Se detașează acum, dintre celelalte, un chip de femeie ce contravine tuturor canoanelor estetice, dar care le este superior celorlalte pentru că este iluminat de o frumusețe interioară. Înnobilarea feței umane prin forța expresiei este apanajul unor Bette Davis, Ingrid Bergman, Katharine Hepburn. Datorită lor, acestor femei ce sînt în primul rînd niște extraordinare actrițe, se produce în cinematograf o mutație majoră: trecerea centrului de greutate de pe frumusețe pe talent. Prima nu-l putea suplini pe cel de-al doilea, talentul dovedea însă că se poate foarte bine lipsi de frumusețe. Începe astfel minarea unei prejudecăți seculare, aceea a șansei ce stă doar la dispoziția „frumoaselor". Grație triadei Davis-Bergman-Hepburn, o speranță încolțește în inimile a milioane de „nefrumoase". Peste un sfert de secol, speranța va deveni realitate.

Neorealismul — o revoluție estetică

O dată cu pacea și cu numeroasele schimbări social-politice care i-au urmat, se produce o schimbare și în opinia generală despre femeie, victimă în egală măsură cu bărbatul în marea conflagrație. Simptomatic, ipostazele feminității perindate pînă atunci pe ecrane nu-i mai fac publicului chiar aceeași plăcere. Pînă și buclele idolatrizatei (pînă atunci) Rita Hayworth au căpătat un aer de album de familie. Publicul aștepta altceva, fără să știe că, de fapt, își dorea o ajustare a cinematografului la noile realități.

Mult așteptata noutate, apărută sub numele de neorealism s-a „ajustat" atît de bine actualității imediat postbelice, încît a reușit o adevărată revoluționare a modului de a privi, prin film, realitatea. Printre ideile tradiționale măturate de neorealism a fost și aceea despre femeie. Alte personaje populează filmele sale: ele vin din ferme sau din ateliere și birouri — căci muncesc; ele deschid ochii bine și văd strîmbătatea lumii ce le înconjoară, încercînd, dacă nu să o îndrepte, măcar să i se împotrivească; ele nu mai visează visuri imposibile, ci își doresc bucuriile simple ale dragostei și maternității.

Dar să revenim la fizicul feminin în film. Cel propus de neorealism a constituit un adevărat șoc prin noutatea lui: trupuri subțiri de liană, membre lungi, chipuri cu trăsături pure, puse în valoare nu de vreo podoabă, ci de tricourile de culoare închisă ce mulează busturile acestor făpturi. Erau atît de frumoase încît nu aveau nevoie de nici o corectură și de nici un adaus. Și totuși, departe de a fi o generație spontană, ele nu erau altceva decît lăstarii italieni ai bătrînului trunchi cu două tulpini: ingenua (reprezentată de Lucia Bosé) și vampa (în versiunea populară dată peste vîțiva ani de Sophia Loren), tulpini despre a căror perenitate încă vom mai vorbi. Pînă una-alta, pe celelalte meridiane cinematografice vechile tipuri rezistă. Ceva mai puțin sofisticate în machiaj și vestimentație decît înainte de război, o Danielle Darrieux, o Michèle Morgan sau Kim Novak asigură continuitatea unui cinematograf tradițional ce nu și-a pierdut admiratorii. Concomitent însă, influența neorealismului „lucrează" iar consecințele acestei corodări a obișnuințelor se vor vedea spre sfîrșitul anilor '50.

Într-adevăr, inventariind evenimentele deceniilor 6—7, le descoperim ca pe o epocă bîntuită de zguduiri: ca și cum fizionomiile nepieptănate ale neconvenționalelor june aduse pe ecrane de Noul val francez, ca și cum butucănoșala tinerelor englezoaice lansate de Free cinema n-ar fi fost deajuns ca îndrăzneală, în două puncte geografice diferite explodează două bombe: nume de cod B.B. și M.M.

Stasuri și staruri

Parametrii, vreau să spun măsurile bust-talie-șolduri ale celor două bombe „incendiare" au făcut repede

înconjurul lumii, devenind în anii '60 canoane de frumusețe pentru întreaga suflare feminină. Brigitte Bardot, femeia-copil și Marilyn Monroe, falsa ingenuă, nu se sfiau să își arate farmecele trupurilor tinere, provocînd deopotrivă indignarea și extazul. Un lucru e sigur: ele nu puteau lăsa pe nimeni indiferent. Nici chiar pe conservatorii ce continuau să suspine după vechiul gen al divei (al cărei ultim exemplar supraviețuitor era Elizabeth Taylor) sau după femeia enigmatică reprezentată acum de Anouk Aimée. Rochițele vaporoase cu decolteuri vertiginoase sau cele simplu tăiate și purtate lipite de trup sau acei blue-jeans (uzați, firești), apoi culorile fardurilor, linia gurii voluptuoasă, pieptănătura, mersul lor — au avut o vogă largă și durabilă în timp. Ca și portretele în sepia de pe vremea bunicii, fotografiile celor două bombe sexy copleșeau piața. O întoarcere a publicului către „divism"? Poate. În orice caz, asemenea idolatrie a rămas pînă astăzi neegalată.

Dar, ca în orice alt domeniu, oricărei fețe trebuie să îi corespundă un revers. Spre sfîrșitul anilor '60 începe să se vorbească de Antistar. Una din primele forme cunoscute este un chip nostim, acoperit în întregime (culmea îndrăznelii!) cu pistrui. Purtătoarea lor este o tînără actriță franceză pe numele său Marlène Jobert. Fără a-și face complexe apropo de mituri și idoli, ea cîștigă treptat în popularitate prin forța talentului, dînd astfel curaj altor zeci de fete dotate, dar mai puțin hărăzite fizic.

Consecința a fost trecerea pașnică la o adevărată „reîmpărțire a lumii" în materie de frumusețe cinematografică. Începînd cu anii '70 (și terminînd cu acest sezon 1984) putem vorbi de trei mari categorii de tipuri feminine, în care vechile stirpe, ingenua și vampa se îmbină după rețete ce vor rămîne un etern mister...

Frumoasele...

...adică fețele ce corespund gustului tradițional arată ca Beata Tyszkiewicz sau Catherine Deneuve, Liudmila Savelieva sau Claudia Cardinale, Romy Schneider sau Faye Dunaway, Ornella Muti sau Anastasia Vertinskaia.

Spre onoarea purtătoarelor, aceste chipuri sînt dublate de un cert talent actoricesc — astăzi nici nu s-ar putea altfel. Să mai amintim și două variante ce par a fi durabile: genul sportiv (Ursula Andress sau Candice Bergen) și unul pur și simplu trupeș (Raquel Welch și/sau Farah Fawcet).

Expresivele ...

Sînt nepoatele directe ale lui Bette Davis, cele care posedă o feminitate magnetică și devin frumoase prin forța talentului. Jeanne Moreau și Julie Christie, Monica Vitti și Alisa Freindlich, Glenda Jackson și Ingrid Thulin, cărora li s-a alăturat, mai de curînd, Meryl Streep, sînt genul de actriță cu care orice regizor ar vrea să lucreze; ele, în schimb, nu pot lucra cu orice regizor. Standardul lor este mult prea înalt. Deși departe de perfecțiunea fizică, ele aduc spectatorul la imaginea unor puternice personalități.

Urîtele...

...de pe ecran sînt cea mai bună dovadă a existenței acelei mutații de optică ce a determinat o mutație în gust, prin deplasarea centrului de greutate de pe frumusețe pe talent. În 1962, apariția Ritei Tushingham în **Gustul mierii** a provocat întîi consternare („Doamne, cît e de urîtă!") și apoi adeziunea maximă („dar este o actriță fenomenală!"). Drumul era astfel deschis pentru ca inimile spectatorilor să le accepte și să le îndrăgească pe fetele cu nasuri și guri prea mari (Liza Minnelli și Barbra Streissand), cu ochii atît de apropiați încît dau impresia că lușează (Karen Black), cu fețe spălăcite ce aparent nu spun nimic (Maia Komorowska) sau care, dimpotrivă, par că vor să spună prea mult prin ticuri și grimase (Annie Girardot). Cine le-ar fi băgat altădată în seamă pe o Lili Monori, pe o Nathalie Baye, pe o Inna Ciurikova sau o Mariangela Melato? Și cît a pierdut cinematograful mondial nevăzînd decenii întregi ce se ascunde îndărătul unor chipuri clasate la „urîte"... Puterea expresiei a reușit întotdeauna să înnobileze, dacă nu chiar să înfrumusețeze chipul uman, iar aceste actrițe ce au curajul să își expună pe marele ecran neconformitatea trăsăturilor lor cu canoanele de frumusețe, sînt deosebit de puternice.

* * *

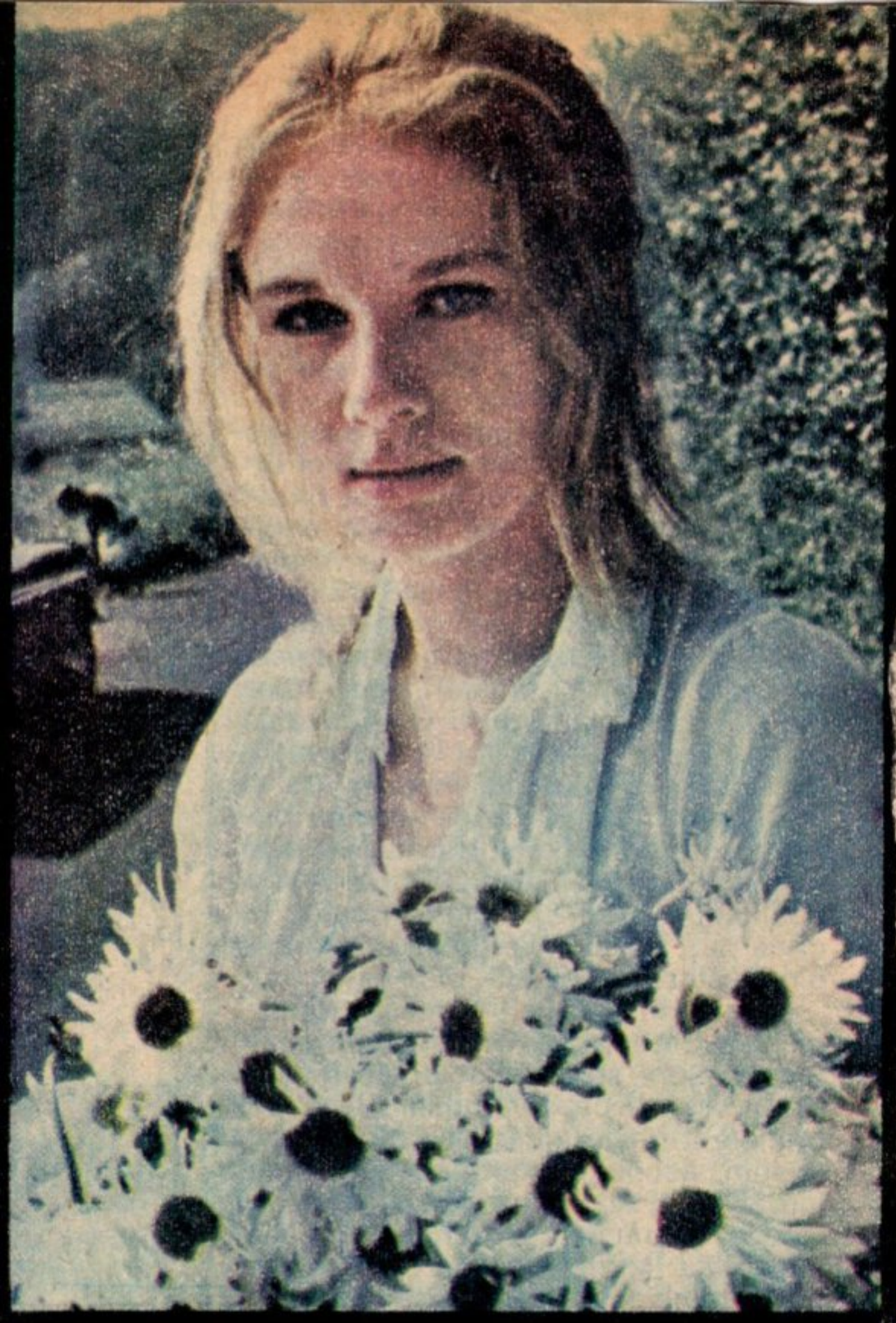
Cam așa stăm acum, în deceniul 9, cu frumusețea cinematografică. În evoluția conceptului multe s-au schimbat. Azi, de pildă, fețele purtătoare de frumusețe sînt cele adolescentine, gen Jodie Foster sau Brooke Shields. Pentru celelalte vîrste prevalează talentul. Tot mai puțin revin în limbajul criticii adjectivele „drăgălașă", „dulce". Apar însă tot mai des termenii „gravă", „emoționantă", „cutremurătoare". Limbajul criticii reflectă realitatea filmică. Aceasta, la rîndul ei — mai e nevoie să o spunem? — reflectă viața de azi, femeia de azi, mult mai implicată, alături de bărbat, în toate ale vieții.

Aura PURAN

Bomba anilor '50: Jayne Mansfield

Azi, frumusețea sportivă: Valérie Perrine

Blondă (Dominique Sanda) ori brună (Galina Beliaeva) pentru Arhip e totuna...



Arhip, arhetipurile și prea frumoasele

Arhip vorbește mult, vorbește într-una și nici măcar nu știi dacă vorbește serios ori în glumă, dacă e sincer sau prefăcut, grav sau ironic, dacă e deștept cu adevărat sau doar o face pe deșteptul, dacă, dimpotrivă, e prost de-a binelea sau numai o face pe prostul... Indivizii de teapa lui sînt îngrozitor de enervanți, provoacă alergii și migrene, îți diminuează pofta de mîncare și pofta de viață, te fac să devii ursuz, posac, mizantrop.

Zilele trecute, în biroul unei redacții absolut onorabile, Arhip strînsese în jurul său vreo patru gură-cască dispuși să-i asculte peroraţiile. Despre ce vorbește Arhip? Tema preferată: arta; subiectul preferat: cinematografia.

— Trebuie să reducem din handicap, să ne apropiem, să ne sincronizăm! (Arhip nu are în vedere aici procedeul tehnic de sincronizare, ci, vezi bine, un proces cultural-artistic destul de complex și destul de controversat).

Pentru aceia care ar dori să afle de cine trebuie să ne apropiem, cu cine trebuie să ne sincronizăm, răspunsul e clar: cu cinematografia mondială. Cum ar fi să se producă această apropiere? În ce direcție? Arhip nu are idei precise, dimpotrivă, are una vagă, dar pe care mizează totul.

— Vedeta e cheia!

Toți cei de față au înțeles că avem nevoie de vedete, că vedeta e cheia, ba chiar speraclul cu care deschizi uși, inimi, piețe de desfacere și noi orizonturi. Ei, bine...

— S-a terminat cu vedeta! proclamă Arhip. Am ieșit din Evul Mediu cinematografic, s-a isprăvit cu Greta Garbo, Rudolph Valentino. Dacă vrem adevăr psihologic, dacă vrem naturalețe, dacă vrem autenticitate, să ne descotorosim de pletele blonde, ochi enigmatici, buze senzuale, de M.M.—urile și B.B.—urile după care nostalgizăm cu toții...

Nostalgizăm! Pînă cînd nu inventează un cuvînt, Arhip nu se consideră un intelectual autentic. (Tot el este, dacă nu mă 'nșel și autorul cuvîntului *a fortuiza*, pe care l-a introdus în limbă și l-a lăsat acolo, ca să se descurce alții cu el).

— În film, zice Arhip o femeie frumoasă înseamnă superficialitate, frivolitate și primitivism.

Superficialitate, frivolitate, treacă-meargă, dar de unde or fi luat primitivii femei mai frumoase decît cele de azi?

— Ia încearcă dumneata să faci o dramă psihologică! (Nici unul din cei de față nu se gîndește să facă o dramă psihologică. Cu toții, oameni pașnici. Nu le trece prin minte să se apuce nici măcar de vreo comedie cinematografică, daramite de drame psihologice...) Ai să iei în rolul principal o actriță frumoasă? (Speriați, auditorii privesc, muți, care încotro, numai să nu ia cumva o decizie greșită...) Bineînțeles că nu. (Toată lumea respiră ușurată: răspunsul a fost dat). Femeile frumoase nu pot avea drame psihologice. Femeile frumoase sînt frumoase si atît. Am un prieten regizor. Omul își făcea distribuția la ultimul film. Căuta o interpretă pentru rolul unei femei părăsite de iubitul ei. A refuzat opt femei frumoase, fiindcă erau prea frumoase și paisprezece femei drăguțe, fiindcă erau prea drăguțe. Mi se pare normal. O femeie frumoasă nu poate fi abandonată de iubitul ei. Și a ales una urîtă foc și fără talent, dar asta nu contează, că o face el să joace bine. Principalul e că și-a respectat principiul. Eu aș merge mai departe chiar. Dacă distribui o interpretă frumoasă în rolul președintelui de sindicat, de pildă, ce se întîmplă? (Toată lumea îl privea cu sufletul la gură: ce se întîmplă oare?) Spectatorii îi admiră frumusețea, se lasă seduși de farmecul ei și pierd din vedere tocmai esențialul. Adică ideile ei, activitatea ei. La fel și în comedie. O femeie frumoasă nu stîrnește rîsul! O femeie frumoasă nu stîrnește decît contemplație estetică pură sau patimi extraestetice.

Prin urmare?

— Prin urmare, femeile frumoase trebuie eliminate din filme.

Toți îl privesc pe Arhip cu suspiciune: e serios ori își bate joc de ei? E prost ori o face pe prostul? E deștept ori o face pe deșteptul? Din cauza asta mă deranjează Arhip, așa cum îl deranjează pe el femeile frumoase din filme.

Dumitru SOLOMON

Copilul, ca și arta, un gest pentru eternitate

Seară de seară, în clipa ridicării cortinei, acolo, pe scenă, la lumina rampei, actorul, prin miracolul artei sale, reînvie în fața noastră mereu alte și alte destine, de parcă ar avea în el sute de vieți. Dăruirea, ardoarea jocului său devin astfel un superb-gest aspirație către eternitate.

Dar atunci cînd luminile se sting, cînd lumea părăsește sala de spectacol, purtînd în suflete forțele unor sentimente înalte, actorul se întoarce acasă fericit să afle căldura căminului, a familiei, să simtă dulcea atingere a copilului, să se bucure de surîsul lui, de brațele fragede care se întind, cerînd ocrotire! Poate de aceea, el știe ca nimeni altul să se bucure de crîmpeiul de viață care este al lui și numai al lui, ascuns privirilor pe care, dealminteri, le acceptă cu atîta plăcere, cînd este pe scenă.

În viața de familie, actorii trăiesc cu entuziasm rolul mamei, al tatălui care se apleacă cu grijă asupra copilului apărîndu-l de primejdii și suferințe, modelîndu-l ca om cu dragoste și responsabilitate. Ei își redimensionează astfel viața, îi adaugă un plus de frumusețe, de bucurie, de speranță, încă un gest, ca și cel artistic spre eternitate. De aceea, niciodată ca în zilele noastre, cînd planeta este amenințată de dezastrul atomic, nu s-au ridicat atîtea voci pentru apărarea vieții, întru ocrotirea familiei și a copiilor.

„Mamă, te iubesc de-mi vine să plîng"

Îndreptîndu-mi pașii spre casa unde locuiesc Ion Besoiu cu soția sa, actrița Emilia Dobrin, și fiica lor Ioana, mă gîndeam ce puțină lume știe că interpretul atîtor roluri de neuitat este și un poet de delicată vibrație. Fără voia mea, îmi reveneau în memorie frînturi dintr-o poezie de dragoste dedicată soției, care mă impresionase la lectură prin ardența sentimentelor exprimate.

Așa că, intrînd în această familie de actori talentați și iubiți, după obișnuitele cuvinte schimbate între gazde și oaspete, i-am reamintit lui Ion Besoiu poezia apărută în „Luceafărul".

— Îmi pare bine că v-a plăcut.

— Mai scrieți poezie?

— Bineînțeles! Dar am un mare dușman: timpul. Nu-mi ajunge. Prea puține îmi par ceasurile petrecute cu fetița mea, Ioana, cu Emilia.

— Și totuși, v-am văzut adeseori la plimbare, de mînă cu fetița.

— Cea mai mare plăcere pentru mine este să mă plimb cu Ioana, să mergem la teatru, la „Creangă" sau la „Țăndărică", ori la desene animate, la „Doina". Repet însă că timpul... Poate nu știți că pentru rolul senatorului

→

„Ioana e miracolul nostru" ne spune Emilia Dobrin-Besoiu

din serialul **Lumini și umbre** mi-au fost necesare săptămîni în șir. Trebuie să mărturisesc însă că, datorită acestui rol, am primit o recompensă unică. Nu-i spusesem nimic fetiței, dar ea, privind la televizor, m-a descoperit sub chipul bătrînului uscățiv, cu păr alb și a țipat: „Uite-l pe tata! "

— Spuneați într-un interviu că prin fetița dv. ați înțeles ce înseamnă bucuria și că în fiecare dimineață, datorită copilului, descoperiți miracolul vieții...

— Cum să nu fie așa! De cînd se scoală de dimineață și pînă pleacă la grădiniță, umple casa de veselie. Sau cînd vine lîngă maică-sa și-i spune: „Te iubesc de-mi vine să plîng", mă topește. Într-o dimineață, treceam împreună cu Ioana pe la Teatrul „Nottara", cînd, deodată, se smulge din mîna mea, se duce direct spre geamul unde se afla o fotografie a Emiliei și începe s-o sărute, prin sticlă, apoi îmi spune: „E mama! mama!..."

Emilia Dobrin începe să rîdă.

— Severitatea este sectorul rezervat mie, adaugă Emilia Dobrin. Dacă ar fi după el, Ioanei i s-ar îngădui orice.

— Ce-i drept, Emilia se ocupă nu numai de gospodărie, dar și de educația fetiței.

— Fac în așa fel ca în casă să fie bine și plăcut.

— Emilia este foarte serioasă, foarte exigentă, are un puternic simț al datoriei, fie că este vorba de meserie, fie de lucrurile obișnuite ale gospodăriei.

— Asta pentru că eu cred în lucrul bine făcut, cred în muncă. Chiar și talentul este luminat prin muncă. Încerc s-o obișnuiesc și pe Ioana, încă de mică, cu aceste reguli de viață.

— Își dă seama Ioana că profesiunea voastră e publică, că lumea vă cunoaște, vă recunoaște, vă aplaudă?

— N-aș vrea ca Ioana să se fălească în fața copiilor cu numele meu, să se mîndrească cu tatăl ei cînd apare la televizor. Am auzit-o spunînd unui alt copil cînd treceau pe lîngă teatrul unde lucrez — cum se vede tot de teatru e vorba: — „Aici lucrează mama mea și o admiră toată lumea." Copiii trebuie să cunoască meseriile părinților, dar să nu caute favoruri de pe urma lor. Sper s-o învăț pe Ioana acest principiu, așa cum am învățat-o să fie punctuală, curată, să nu strice lucrurile în care se află înglobată muncă, să fie cinstită și dreaptă.

O experiență vitală: maternitatea

Mergeam agale spre locuința soților Mărgineanu, la ceasul cînd amurgul topește încet ziua și cînd, fără să știi de ce, te trezești cuprins de nostalgie. Într-o asemenea dispoziție lirică am intrat în casa lui Nicolae Mărgineanu și a Mariei Ploae. El — regizorul care și-a înscris numele pe cîteva pelicule de aleasă ținută artistică (**Un om în loden, Luchian, Întoarcerea din iad**). Ea — o binecunoscuta actriță de film și teatru. Acolo am cunoscut un personaj numit Tutu. Pe jos, pe o mochetă verde, era împărăția lui pe care o străbătea în sus și în jos... în patru labe. Se oprea o clipă, te privea mirat și o pornea din nou. Din cînd în cînd își băga pumnișorii în gură și scîncea.

Luat în brațe, Tutu se potolește lipindu-și fericit capul de pieptul ocrotitor al tatălui.

— Îi ies dinții, îmi spun, aproape în cor, părinții. Altfel e vesel și nu ne necăjește.

Doamne ferește, să-mi închipui eu că băiețelul Mărgineniior nu e cuminte!

— Dar ce vîrstă are?

— Opt luni și jumătate, ne răspunde mama, fără să-și ascundă mîndria.

— Îl cheamă Nicolae, ca pe mine, adaugă tatăl, dar pentru că vocabularul lui este alcătuit din tu-tu și ta-ta, i se zice Tutu.

În curînd apare în cameră și Ana, sora lui Tutu, o fetiță de vreo 5 ani.

— Acum or să se joace împreună și noi vom putea sta liniștiți de vorbă.

— Întîi așez florile, spune fără drept de apel Ana, și mă întreabă: „Tu le-ai adus?" Fetița le-a luat și cu o răbdare uimitoare a așezat într-un vas floricică cu floricică.

— Așa e Ana, foarte îndemînatică. Mă ajută în toate. Și cînd e vorba de fratele ei, ce să spun, e în stare să facă orice pentru el.

— Cum începe ziua într-o familie în care tata merge dimineața la filmare, iar mama la teatru sau la altă filmare?

— Ne culcăm tîrziu și ne sculăm devreme. Nu știu ce medic spunea, pe bază de studii, că este metoda cea mai bună de a te păstra în formă. Cum ne trezim, mergem la pătuțul lui Tutu. Doarme. E bine! Pregătim micul dejun, fiindcă Ana merge la grădiniță.

— Eu sînt de serviciu în fiecare dimineață, o duc pe Ana la grădiniță, spune tatăl.

Nu există bucurie mai mare (Maria Ploae cu Ana și Tutu)

— Pe urma, ziua demarează din plin, continuă mama, cu exigențele profesiunii, cu responsabilitățile pentru copii, familie... Cînd revin acasă de la o filmare sau de pe scenă, am senzația că am dat tot din mine, că m-am golit. Acasă mă umplu din nou, primesc o nouă încărcătură prețioasă dăruită de copiii mei. N-aș putea concepe viața fără ei. I-am purtat cu bucurie în mine, îi cresc cu bucurie și nu cred că există ceva mai minunat pentru o femeie decît să dea viață. Copiii te fac mai puternic, te ajută să răzbești. Te ține răspunderea față de ei. Și-apoi existența familiei, a copiilor îmbogățesc actorul cu o extraordinară experiență de viață.

— Îmi place să privesc chipurile copiilor mei și să observ cum se manifestă bucuria, neplăcerea, nemulțumirea sau încîntarea — spune regizorul. Neavînd un vocabular suficient pentru comunicare, ei au, în diferite ipostaze, o expresie esențializată.

În timp ce noi vorbim, Ana se joacă cu frățiorul. O face să danseze pe favorita lor păpușă, balerina. Tutu s-a mai liniștit. A uitat pentru moment zvîcnirea dureroasă a dințișorilor.

Dar s-a făcut tîrziu. Copiii trebuie să se pregătească de culcare.

Un rol inedit pentru Florin Zamfirescu

Copilul, o lume de poezie și răspunderi

Deschizîndu-mi ușa apartamentului (bloc nou, cochet, mobilat tinerește), Florin Zamfirescu rîde ușor, ca pentru sine.

— Ai picat pe replică, rîde în continuare Florin.

— Am să asist cumva la o repetiție?

— Da' de unde, ai să asiști la o dispută cu nevastă-mea!

N'o fi chiar așa de grav, dacă-i o dispută cu rîs, mi-am zis.

De altfel, pe Valeria Sitaru, așa cum o cunoaștem din filme, cu ochii ei mari, plini de tăcere, e greu să ți-o imaginezi ridicînd glasul.

— Și, mă rog, care-i mărul discordiei?

— Mărul discordiei nu e chiar măr, glumește în continuare Florin, ci problema mișcării actorului în film. Avem păreri deosebite despre ce înseamnă firesc, natural. Probleme profesionale, precum vezi. Nu e cazul însă să te sperii, fiindcă ne-am și împăcat. Așa că fii bine venită!

— N-o văd pe fetița voastră.

— Ștefana a plecat pentru cîteva zile la bunici.

— Aceste zile mi se par veacuri. Mi-e foarte dor de ea, intervine Valeria Sitaru.

— Noroc de telefon, adaugă tatăl. Vorbim în fiecare zi. Și-apoi, peste o săptămînă o aducem acasă.

— Ștefana Zamfirescu sună frumos, dar puțin cam solemn. Nu?

— Știi de unde ni se trage numele Zamfirescu? N-ai să crezi: chiar de la marele maestru Caragiale. Bunicul meu mi-a povestit. Noi ne chemam Zamfirache. Bunicul, cum ziceam, era notar la Călimănești, pe atunci sat. Odată, venind acolo, Caragiale, într-un fel de inspecție, a stat de vorbă și cu notarul. Apreciindu-i, pesemne, compania, au petrecut seara la un pahar de vin, la cîrciuma din sat. Au vorbit despre multe. Se pare că autorul „Nopții furtunoase" i-a atras atenția asupra frumuseții tinerei cîrciumărese. „Ar trebui s-o iei de nevastă", a glumit el. Gluma a prins, se vede, pentru că bunicul l-a ascultat și a făcut nuntă mare cu tînăra cîrciumăreasă. Aflînd că pe notar îl chema Zamfirache, Caragiale ar fi exclamat: „Mai frumos ți-ar sta cu numele de Zamfirescu" iar strămoșul meu a aprobat propunerea și de data aceasta. Astfel, noi toți sîntem acum Zamfirești.

Florin e plin de vervă și fericit începe să povestească despre Ștefana: „Eu sînt un casnic, îmi place acasă. Așa că de îndată ce termin lucrul mă grăbesc spre Ștefana și Valeria. Ne iubim, pur și simplu ne iubim și ne place împreună. Fetița chiar ne-a spus odată: „Am să joc și eu la teatru și atunci o să fim mereu, toți trei împreună."

— Cum arată programul vostru cînd e fetița acasă?

— Cum să fie? E un program dificil, posibil totuși. Cînd se poate, aranjăm treburile în așa fel încît să fim acasă prin rotație, unul în tura de dimineață și altul în cea de după amiază. Cînd nu se poate, o mai luăm cu noi la repetiții sau o lăsăm cu o bunicuță din vecini, care are o nepoțică de aproximativ vîrsta fetiței noastre. N-avem probleme. Dar să-ți spun ceva ca să vezi cît mă iubește Ștefana. Într-o zi mergeam cu ea pe stradă, cînd deodată îl zăresc pe Florin Piersic. „Uite-l pe cel mai frumos actor", îi spun. Ce crezi că-mi replică?:„Nu, tăticule, tu ești de o mie de ori mai frumos". Dar acum trebuie să plec la teatru, am spectacol. Așa că te las în compania soției mele.

Valeria Sitaru mă privește o clipă în tăcere ușor stingherită. Mărturisește că nu-i place să vorbească despre ea, despre rolurile ei. E o modestie care-i stă bine. Se potrivește cu întreaga ei alcătuire în care totul e fără ostentație. De pe masă îmi atrage atenția un volum. Sînt versurile lui Nichita Stănescu. Răsfoiesc paginile. Sînt atîtea versuri pe care le cunosc, le iubesc.

În sfîrșit, Valeria rupe tăcerea.

— Nichita ne-a fost bun prieten. Ne întîlneam foarte des. Fetița noastră îl iubea mult și-l aștepta cu nerăbdare. Adeseori, el îi dedica versuri pe care i le citea. Ștefana și acum zice: „Mama, mi-e dor de Nichita".

Și cum sînt copiii, a reținut ceva din frumusețea limbajului său poetic. Într-o zi după ce fusese cîteva zile bolnavă a zis: „Acum m-am dezîmbolnăvit". Altădată, chemîndu-mă la patul ei, mi-a spus: „Dormi, te rog, pe culcatul meu" și mi-a arătat perna. Despre mare, spunea că au adus-o peștii și au întins-o. Splendidă candoare, nu-i așa? O naivitate care lasă liber zborul fanteziei.

— Îți notezi undeva toate aceste frumuseți?

— Mărturisesc că notez multe în legătură cu fetița. Ascultînd-o, urmărindu-i bucuriile copilărești, dar și înțelegerea și dragostea pe care le are pentru noi, ne simțim fericiți.

Între două „cabine"

Sun la soții Diana Lupescu și Mircea Diaconu. În întîmpinare îmi iese un nodulet de om. Este Ana, fetița lor:

— Unde-i mama? o întreb.

Din camera alăturată mi se răspunde.

— Scuză-mă o clipă! Vin imediat.

În așteptare, mă întreții cu Ana care se dovedește un adevărat „om de lume".

— Tata nu-i acasă? (tata, adică Mircea Diaconu.)

— Nu, e la **„pestacol"**, vine prompt răspunsul, chiar dacă expresia este pur personală. Vino în cabină să-ți arăt pe mama și pe tata.

„Cabina" este cămăruța fetiței. Bravo, Ana! La trei ani și ceva ai și deprins din vocabularul teatrului!

Acolo, în mica încăpere, aducînd într-adevăr, cu o cabină, fetița îmi arată două desene: mama și tata. De înțeles că viziunea aparține autorului: Ana Diaconu. Apare și Diana. Luăm loc în fotolii. Fetița se așează la o măsuță. „Acum eu pictez , ne spune, n-am timp. Apoi...

— Mamă îmi trebuie un ciocan.

— Pentru ce?

— S-a stricat masa, aici la picior...

— Cînd vine tata, o reparați împreună. Face tot felul

→

de reparații în casă, face rafturi, scaune pentru casă. Ana sta pe lîngă el și îl ajută în felul ei. E mică, dar să știi că este îndemînatică... Să ne vezi la bucătărie, cînd sîntem toți trei. Îi găsim întotdeauna și ei de lucru și totul merge șnur.

— Oare să fie exemplul părinților?

— Se poate. În puținul timp liber pe care-l am, spăl, gătesc, cos și tricotez. Le fac pe toate cu plăcere. Mircea mă ajută. Amîndoi găsim toate acestea firești, ca ținînd de bunul simț. Drămuim bine timpul ca să ne ajungă.

— Cu toată profesiunea voastră atît de devoratoare!?

— Nu-mi plac declarațiile, dar ți-o spun cu toată seriozitatea că de cînd o am pe Ana, tot ce realizez în profesiune mi se pare mai eficient. Lucrez mai ușor, mai simplu, mai plăcut.

— Și Mircea, Mircea Diaconu cum gîndește?

— Mircea? Ca și mine.

— Fiind atît de ocupată, se ivesc desigur și situații grele legate de copil?

— Da, uneori. N-am lucrat mai bine de doi ani. A fost greu dar a trecut. N-a fost numai din cauza Anei. În profesiunea noastră nu prea poți să-ți hotărăști soarta, depinzi de foarte multe. Mircea m-a ajutat mult să pot depăși acest moment. El avea o activitate bogată și, cînd venea acasă, îmi povestea tot ce făcea, tot ce se întîmpla în teatru sau la filmări. Și-o făcea în așa fel încît parcă luam și eu parte. Simțeam că o face din grijă pentru mine, îl simțeam aproape. Îmi repeta mereu că e o etapă ce va trece, mă îndemna să nu-mi petrec vremea cu regrete, să mă bucur de clipele prezente. A avut dreptate. M-am întors la activitatea mea cu multă disponibilitate, cu încredere în viață, în forțele mele. O văd pe Ani crescînd și am convingerea că vom face din ea un om echilibrat, cu o justă măsură a lucrurilor.

A privi cu nădejde viitorul (Rodica Mandache și fetița ei, Diana)

O sărbătoare de toate zilele în familia Mircea Diaconu — Diana Lupescu

Copilul, ca și actorul, trebuie ocrotit

Așa cocoțată pe un scaun, cu bărbia sprijinită în palme, povestind îngîndurată, Rodica Mandache pare o adolescentă visătoare.

O privești și te întrebi de unde vine forța de convingere pe scenă, pe ecran, în viață a acestei ființe atît de fragile.

Ghicindu-mi parcă gîndurile, îmi spune: — Ca să aibă forță, actorul trebuie ocrotit. Uneori este atît de neajutorat încît dacă nu-l sprijini cade. Punctul lui de sprijin se află nu numai în colectivul în care lucrează — regizori, colegi — ci și acasă, în tăcerea camerei de unde-i vin, din toate colțurile, amintiri și iar amintiri. Pentru mine acasă, mai înseamnă fetița mea, o minune numită Diana. O minune care se schimbă în altă minune de la an la an, dacă nu chiar de la lună la lună. Și această minune se cere descifrată în toate tainele ei.

— Cu alte cuvinte, vrei să spui că fiecare părinte ar trebui să fie dublat de un Piaget?

— Nu chiar, deși poate n-ar strica, dar noi, părinții, trebuie să fim foarte atenți cu copiii, să-i observăm, să-i cunoaștem dincolo de manifestările exterioare. Fiecare copil trebuie educat altfel, ținînd seama de personalitatea lui.

— Ai greșit vreodată față de Diana?

— Fetița mea are acum 9 ani și jumătate și este în clasa a III-a. Sigur că am greșit uneori față de ea. Adică, vreau să spun că am înțeles greșit o intenție, un gest de-al ei. Poate o să se mai întîmple și în viitor. Dar trebuie să am puterea de a-mi recunoaște vina. Eu am exemplul propriei mele mame, care a crescut singură, muncind din greu, patru copii. Ea m-a învățat, am învățat și singură, privind-o, cîtă forță poți găsi în tine însuți pentru a trece peste greutăți. Și ea n-a prea citit cărți de

pedagogie. Deși, repet, nu-i rău pentru un părinte să aibă și o asemenea lectură.

— Dar Diana cum este?

— Îmi place în primul rînd fantezia pe care i-a format-o și cultivat-o tatăl ei, Aurel Mihailopol. Cu fantezia lor, ei porneau — mă luau și pe mine cîteodată — cînd pe mări și oceane fără de sfîrșit, cînd pe poteci ascunse, pîndite de primejdii sau prin păduri nestrăbătute. Pe aceste drumuri se puteau întîlni cu cele mai neașteptate vietăți. După dispariția lui, caut pe cît posibil să-i țin locul, dar Diana a înțeles, și asta mă bucură, că tatăl ei a fost un om deosebit, de aceea cu el era totul posibil. La Diana îmi mai place că pune zeci de întrebări cum ? cine? ce fel? de ce? — întrebări și iar întrebări. De fapt astfel se definește copilăria. Și adaug că nici actorului nu-i strică să întrebe de o mie de ori pe toți din jur despre datele unui rol pe care-l interpretează.

— Te admiră, se mîndrește cu numele tău?

— Aici, să vezi, sînt o mulțime de nuanțe. Să-ți dau cîteva exemple. A văzut în stagiune „Pălăria florentină" și mi-a spus că am gesturi, accente pe care ea le-ar fi făcut altfel. Și, spre mirarea mea, a arătat cum. Avea dreptate. Altcineva a întrebat-o: „Nu-i așa că mama ta e cea mai grozavă din piesă?" (era vorba tot de „Pălăria florentină"). Răspunsul ei a venit prompt. „Nu, cel mai grozav e Farinar". Avea dreptate și de data aceasta. Se știe că piesa lui Labiche se sprijină pe acest rol. Și încă un exemplu. Mi-a povestit, la întoarcerea din tabără, că a cunoscut acolo pe fetița actorului Mihai Dinvale. Diana i-a spus că-i fiica mea și a întrebat-o dacă mă cunoaște. Noua ei cunoștință i-a răspuns că nu. „Cum, i-a replicat Diana, n-o cunoști pe Rodica Mandache? Toată lumea o știe." Povestindu-mi, fetița n-a omis să facă precizarea că, la rîndu-i, i-a spus colegei că nici ea nu-l cunoaște pe Mihai Dinvale. „Și-l cunosc, mamă„zău" a adăugat ea.

— Spune-mi, te rog, faptul că ai un copil, că-l crești, că-l observi, te-a ajutat în compunerea rolului mama din filmul **De dragul tău, Anca?**

— Pînă la acest film, am tot jucat roluri de fete tinere care rîd, plîng, iubesc, mă rog, au tot felul de probleme, ca în viață. Și, dintr-odată, iată un rol de mamă. Nu încape îndoială că legătura strînsă dintre mine și Diana, cunoașterea „în direct" a copiilor m-a ajutat să stabilesc căi de comunicare, ca mamă, cu Anca din ficțiune. Mi-am compus rolul pornind de la ideea că în fața spectatorului trebuie să apără o mamă tînără, întrebările Ancăi sînt, de fapt, propriile ei întrebări, la care ar dori să răspundă împreună cu fata ei. Așa mi s-a părut mie că-i adevărat. Despre film, criticii au spus că va constitui o lecție despre sufletul copilului care face primii pași în adolescență.

Echilibru în familie: de aici vine totul

Am sosit acasă la Maria Rotaru chiar în clipa cînd se întorcea de la o filmare. Mică, subțirică, plină de dinamism, Maria Rotaru te cucerește prin vitalitatea ce o degajă.

— Dacă nu m-aș fi aflat aici în vizită, cu ce te-ai fi ocupat la ceasul de față?

— Răspunsul e simplu... Mi-aș fi pus șorțul și treceam la bucătărie. Știi, eu bucătăresc rapid și gustos. Din fericire, pentru noi toți trei ne-am creat aici, la noi acasă, o viață de calm și echilibru. Nu doresc să elaborez principii pentru obținerea fericirii, dar cred că dacă soții reușesc să se respecte reciproc, să stabilească un echilibru în comportare, toate acestea se răsfrîng pozitiv și asupra copilului. Copiii privesc spre părinți, ei sînt primele lor modele.

— E foarte convingător ce spui.

— Sigur, nu spun niște adevăruri nemaiauzite, dar pentru mine sînt esențiale, mă ajută să-mi cresc bine băiatul, pe Alexandru.

— Cum e Alexandru?

— Ai să-l vezi de îndată. O să se întoarcă de la o filmare. E băiat mare, în clasa a VI-a. Învață bine, citește mult și pe deasupra este foarte prezent la tot ce se întîmplă în casă. Uite, de exemplu, știe cum ne împărțim bugetul, ce economii vrem să facem, ce putem cumpăra pentru ei, pentru noi. Participă la viața gospodăriei noastre.

— Un adevărat copil-model.

— N-am exagerat cu nimic, ai să vezi.

Peste puțin timp aveam să-l cunosc pe Alexandru: un băiat bine legat, cu ochii rotunzi, cu luminițe vesele, copilărești în priviri.

— Am auzit că filmezi!

— Da. **Cireșarii,** după romanul lui Constantin Chiriță. La început a venit și autorul la filmări. Voia să ne cunoască pe noi, copiii care vom fi cireșarii săi.

— Mama a fost de acord?

— Mama nici n-a știut. Pe urmă, după ce am reușit la probe, am rugat-o mult să mă lase și m-a lăsat.

— Și cu școala?

— Am avut 10 pe toată linia, și-apoi filmările le facem acum în vacanță.

— Îți place la filmare?

— Uneori da, alteori ba. Dar să fii cireșar și să participi cu-adevărat la ceea ce ai citit cu atîta bucurie în cărți, e ceva! Eu, de exemplu, sînt Dan, alt băiat este Ursu, altul Tic. Și mai sînt Lucia, Maria, toți din carte.

— Cînd mama și fiul fac filme, se ajută între ei?

Un „cireșar" de nota zece (Alexandru și mama sa, Maria Rotaru)

— Eu, oricum, o ajut pe mama la tot ce-mi cere, fiindcă știu cît e de ocupată. Acum îmi dau mai bine seama cît de grea e meseria ei. La început n-am înțeles de ce la o filmare, pe platou, este atîta lume. Unul spune ceva, altul altceva. Mie mi se părea că-i o mare dezordine. Mama m-a făcut să înțeleg că nu-i vorba de dezordine, că pe platou fiecare are o anume atribuție, care se cere îndeplinită. Regizorul, ca un comandant de oști, conduce această — i-am zis eu — expediție.

— Ți-ai dori să fii actor?

— Nu, că-mi plac mai mult fizica, matematica, biologia. Din domeniul lor am să-mi aleg o meserie. Aș vrea, însă, să sfidez obișnuitul și, pe lîngă profesiunea pe care o voi avea, să fiu și actor. Nu știu dacă se poate.

Grupaj realizat de **Ileana OANCEA**

Staruri, dar mai ales părinți

Mușcînd din mărul oprit, Eva, „strămoașa" noastră, — și-a pierdut condiția paradisiacă, cîștigîndu-și însă dreptul de a iubi și suferi, de a bucura ochiul și mintea celor îndrăgostiți perpetuu de „eternul feminin" și, mai presus de toate, lăsîndu-ne nouă, urmașelor sale, o miraculoasă menire: aceea de a fi mame. Într-adevăr, ce poate fi mai sublim decît să dărui viață — ca pe o emblemă a unei sacre împliniri — unui plăpînd mugure? O făptură — „dulce minune" — căreia să-i urmărești, cu sufletul la gură, primii pași, primele pozne și primele „perle" care fac deliciul familiei și prietenilor? Pentru toate femeile de pe acest fierbinte mapamond, copiii sînt speranța. Speranța unui alt „mîine", liantul nostru cu viitorul.

În lumea populată de umbre a celuloidului, maternitatea a fost mult timp un subiect tabu: pentru cei care erau angrenați în imensul mecanism numit „lumea filmului", mecanism asemănător unui „perpetuum mobile". Pentru spectatori, acești supremi judecători, aflați în sălile cufundate în întuneric, avînd ca centru total al atenției dreptunghiul alb de pînză, actrițele, vedetele filmului mut și ale cinematografului anilor '30, erau niște obiecte de preț care trebuiau privite și admirate, dar niciodată atinse. Erau mituri. Intangibile, nepămîntene, căci un mit — nu-i așa? — este „un basm frumos".

În lumea strălucitoare, mirifică a „telefoanelor albe", a piscinelor cu forme năstrușnice, a vilelor superbisime, **starul, vedeta** „bîntuia" drapată în mister și închisă în el pe toată viața. Matrița confecționată de Hollywood producea în neștire... femeia-iceberg, cu ochii obosiți de lungimea genelor, privire filtrată naiv-pervers-erotic, rochii savant mulate pe trupuri superbe, perle, diamante, scîntei, scîntei... femeia-naivă — logodnică, pură și castă, așteptîndu-și la nesfîrșit ursitul cu fluturări inocente din pleoape și zîmbete stereotipe pe buzele din belșug carminate...

Cum ar fi reacționat spectatorul acelor ani la vederea „Divinei" a „Sfinxului suedez" cu un copil în brațe? Sau, surprinzînd-o pe „dogoritoarea" Marlene ținută de fustă de un micuț? Sau, descoperind-o pe nevinovata și — de-a pururi logodnică a Americii, Mary Pickford — înfășînd un prunc? Măria-Sa Publicul ar fi acceptat una ca asta? „Divina" trebuia să rămînă „Divina" adică ea — Greta Garbo; Marlene trebuia să rămînă — Marlene, iar Mary Pickford bineînțeles — fragila logodnică — în pofida riduri-lor pe care anii le săpau pe obrăjorii bucălați. Starul cu copil? Da, dar să-l aibă partener în melodrame sfîșietoare! Vedeta, mitul feminin ar fi dispărut, misterul de care era înconjurat ar fi zburat odată cu copilul pe care-l va fi ținut în brațe. Vedeta „ar fi intrat în rîndul oamenilor" și așa ceva era inacceptabil. Maternitatea **Vedetei** ar fi încurcat bobinele filmului atît de bine pus la punct de sistemul hollywoodian și ar fi voalat imaginea pe care spectatorul și-o făurise despre ea. Cum adică, **Ea, Vampa, Ingenua, Mitul** să spele scutecele și să treacă la biberon? Niciodată!... A trebuit ca omenirea să treacă printr-un cataclism general pentru ca o nouă generație să apară. O generație matură și maturizată înainte de vreme.

Lumea filmului a început să nu mai calce pe pantofii cu tocuri super-înalte ai sofisticării ci să poarte tocul jos, comod al simplității. Lumea filmului începe să se umanizeze... Actrițele părăsesc Olimpul zeilor pentru paradisul terestru. Încep să se îmbrace „omenește". Sofisticarea nu se mai poartă. Se poartă trenciul și bășmăluța. Coșnița și... copiii. Tot mai multe actrițe își doresc viața particulară ascunsă de privirile avide ale paparazzilor și ale unei anumite categorii de spectatori. Actrițele vor să devină ceea ce sînt. Cu familie, copii, bucurii, necazuri. Își doresc o viață simplă, uneori la țară; cu copii care să vină de la școală cu o notă proastă și ea — actrița, ea — femeia, ea — mama, să-l dojenească. Să-i panseze o zgîrietură. Să-i aline somnul. Da! Azi starul vrea să fie nu numai femeia-actriță ci și femeia-mamă. Vede în maternitate împlinirea unui instinct, a unui rost, a unei dorințe, a unei datorii mult timp și pe nedrept amînată.

Și... revistele încep să arate lumii nu vila cutărei actrițe, nu piscina alteia, ci... copiii lor. Mai mici, mai mari. Dorîți... Așteptați... ani de-a rîndul... ■

„Împlinirile mele: Carlo și Eduardo"

Povestea începe cam așa: „A fost odată ca niciodată... o femeie care avea tot ce-și dorea: tinerețe, glorie, frumusețe. Dar nu avea copii... Și tristețea ei era atît de mare... Ochii i se umpleau de lacrimi ori de cîte ori vedea un pui de om abia ținîndu-se pe piciorușe, alergînd după o minge... sau jucîndu-se cu un cîine... mai bine zis-cîinele jucîndu-se cu el...

Lumea o văzuse dramatică, disperată în Ciociara. Lumea o văzuse italiancă guralivă și certăreață, făcînd totul

O mamă prietenă — dar nu o mamă cloșcă (Sophia Loren cu Carlo și Eduardo)

pentru a asigura viitorul copiilor ei și a păstra dragostea bărbatului iubit, în **Căsătorie în stil italian.** Lumea a văzut-o alături de Marcello Mastroianni, Charlie Chaplin, Marlon Brando, Richard Burton... Aceeași și mereu alta: Sophia Loren.

Și-a dorit, ani de-a rîndul, un copil. Cu pasiune, cu înverșunare, cu frenezie. Viața se încăpățîna să nu-i dăruiască. Pînă într-o zi cînd...

Anul acesta Sophia Loren a împlinit 50 de ani. O vîrstă a bilanțului. Împlinirile sale se numesc Carlo: 14 ani și Eduardo: 10 ani. Fericirea și mîndria ei.

„Acum Carlo are 14 ani și se consideră deja un bărbat. Lui Eduardo îi mai place încă să mă ia tovarăș de joacă. Am încercat și voi încerca să fiu o mamă prietenă — dar nu o mamă-cloșcă. Cînd va veni timpul vor trebui să zboare cu propriile lor aripi. Nu ridic niciodată mîna asupra lor. Datorită lor nu mă simt bătrînă și înfrunt liniștită „jumătatea de secol", așa cum îi place lui Carlo să spună".

De două ori: curaj

La început se credea urîtă. Tot timpul era comparată cu sora ei mai mică. Nu se simțea niciodată în largul ei. Era... „Rățușca cea urîtă"... Pînă într-o zi cînd, surpriză! — o colegă (avea pe atunci 16 ani) îi spune că „cel mai frumos băiat de pe plaja din Tunis", un „bătrîn" de 18 ani, afirmase că, dintre toate fetele, o preferă pe ea. Ea, adică Claudia. Claudia Cardinale.

Vedetă incontestabilă a anilor '60, frumoasa Claudia Cardinale are „curajul" să devină mamă — fără „să ceară voie". Cui? Societății, fanilor ei; care, dealtfel, la ora aceeia n-ar fi admis așa ceva în ruptul capului. Reușește să ascundă sarcina pînă în luna a opta... Apoi... Scandal imens. Uitase că trăia în Italia — o Italie care se afla — încă — închistată în prejudecăți. Fanii o părăsesc. Societatea o respinge. Micul Patrick va crește departe de lume, actrița — obligată fiind să-și cîștige existența — nu va avea prea mult timp să se ocupe de el.

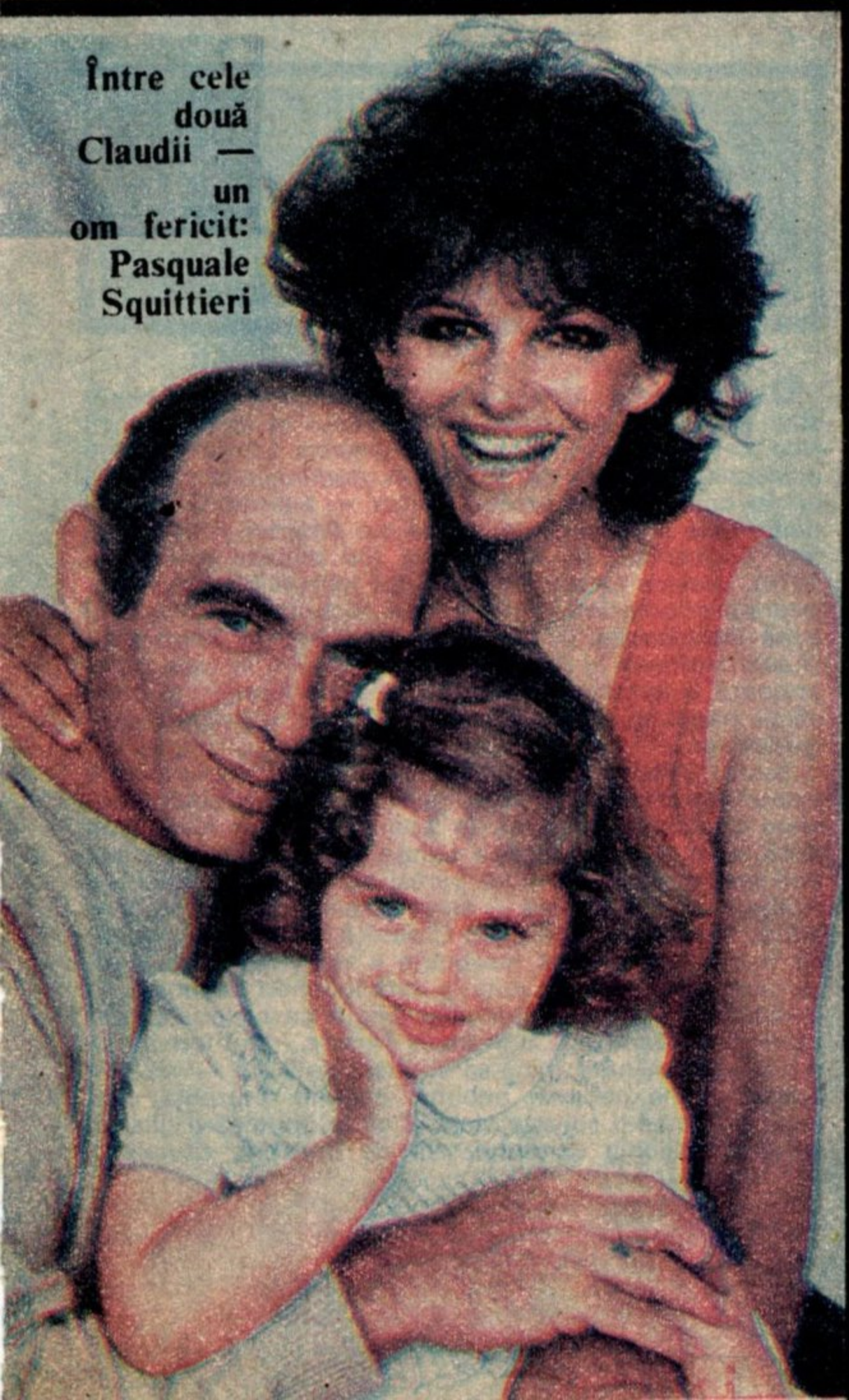
După 20 de ani, Claudia are din nou „curajul" să înfrunte o altă prejudecată, de data asta a vîrstei — descoperind cu adevărat, plenar, bucuria de a fi mamă. La 40 de ani ea aduce pe lume pe Claudia II — blondă, ochi albaștri, copie fidelă a tatălui — regizorul Pasquale Squittieri! O bucurie dublă, pentru că două luni mai înainte devenise bunică, fiul său Patrick fiind tatăl unei fetițe. Mamă și bunică în același timp!

„Să ai un copil la 40 de ani este o bucurie pe care o doresc oricărei femei. Mă simt, în sfîrșit, împlinită. Trăiesc cu adevărat și atît de intens o dată cu Claudia! Cred că cel mai frumos dar pe care îl poate face o femeie omului iubit este să-i dăruiască un copil".

„Am impresia că sînt singura mamă din lume..."

Afrodita ieșind din spuma mării. Aventurieră în căutarea unei diamant faimos. O superbă „femeie de interior". Frumusețe blondă, sculpturală, model favorit al unor mari fotografi profesioniști sau al unora loviți de patima

→



Între cele două Claudii — un om fericit: Pasquale Squittieri

Un rol inedit (Ursula Andress și fiul său, Dmitri)

artei fotografice, ca Gina Lollobrigida. Vedetă a multor filme comerciale, de cele mai multe ori un ingredient pentru o rețetă verificată și răs-verificată, mergînd „la sigur" la un anumit public. Numele acestui „ingredient" faimos? Ursula Andress!

De la seria **James Bond** la **Safari Express** sau **Șocul Titanilor,** drumul a fost lung și nu fără capcane. Și schimbări. Starleta explozivă, starul de pe coperțile multor reviste „en vogue", astăzi femeia matură, declară nu fără mîndrie: „La 20 de ani crezi că știi tot. De fapt, nu știi nimic. Înveți să trăiești din greșelile pe care le faci. E dureros, dar e omenesc".

La 44 de ani, Ursula Andress s-a aflat în fața celei mai grele și celei mai frumoase decizii din viața ei. Să dea viață unui copil... Era necunoscutul... era prejudecata vîrstei... Și-l dorise însă atît de mult acest copil! Dar cînd el vine la 44 de ani... Și a hotărît! „Astăzi", spune Ursula Andress, „cel mai important lucru în viața mea, fericirea și dragostea mea este Dmitri, fiul meu în vîrstă de 4 ani. Nu o să mă satur niciodată să-l văd cum crește... Nașterea lui mi-a dat o responsabilitate. Sînt cu totul altă femeie și cred că am devenit mai stabilă. Într-un fel, m-am îndepărtat de cinema, dar nu-mi pare rău, pentru că mi-am apropiat o ființă. Sînt mamă și ca orice femeie, am impresia că sînt singura mamă din lume..."

„Vreau să fiu simplu: mama"

Jane Fonda nu mai are nevoie de nici o prezentare. Demnă urmașă a tatălui ei, Henry Fonda, vedetă a peste 95 de filme, militantă înverșunată — pasionată și pasională (spunea ea) — pentru drepturile omului, actrița Jane Fonda rezumă condiția femeii devenită actriță și mamă:

„Atunci cînd respectul este baza relațiilor într-un cuplu; atunci cînd copiii sînt liantul, numai **atunci** poți fi fericită. Forța noastră stă în familie. Pentru copiii mei vreau să fiu mama lor și nu ei să fie copiii lui Jane Fonda. Este adevărat, nu este ușor să ai părinți celebri. Eu o știu mai bine ca nimeni alta. Dar cu puțină exigență și bun simț poți reuși. Eu nu vreau ca fiica mea să fie copleșită de gloria părinților ei. Vreau ca pentru ea să fiu atît de simplu — **mama.**"

„Copilul, liantul unei familii" (Jane Fonda cu soțul și fiica sa)

Jessica Lange și „liniștea spiritului său", — Alexandra, 2 ani

„Alexandra: liniștea, armonia spiritului"

De la început Jessica Lange s-a anunțat un adevărat star. Așa cum l-a inventat Hollywoodul în timpul epocii sale de aur. După cîteva filme, Jessica Lange — fostă manechin, în vîrstă de 33 de ani, nominalizată de două ori în cursa pentru premiul Oscar — s-a impus ca una dintre cele mai solicitate actrițe din America. După ce a fost „logodnica" lui **King Kong** (un remake realizat în 1976), Jessica Lange a fost — tot într-un remake — interpreta principală alături de Jack Nicholson, în **Poștașul sună întotdeauna de două ori.** Apoi a fost **Tootsie** cu Dustin Hoffman și **Frances,** ultimul ei film în care interpretează o actriță a anilor '30, Francis Farmer, al cărei sfîrșit tragic se datorează, în bună parte, sistemului hollywoodian.

Pentru Jessica Lange, fiică de fermieri, locurile sale natale reprezintă oaza ei de purificare atunci cînd atmosfera supersofisticată de la Los Angeles și New York riscă să o sufoce. Jessica Lange este convinsă că mai devreme sau mai tîrziu va părăsi agitația metropolei." La Hollywood — spune ea — omul ca personalitate nu contează. Nimeni nu este unic. O actriță nu este altceva decît o piesă în imensa mașinărie a Hollywoodului, piesă pe care o poți arunca apoi, o dată lucrarea terminată. Și atunci te regăsești singur, mai singur ca niciodată, gol, stors pe dinăuntru... Ca Frances Farmer... Sînt fericită că o am pe Alexandra (fiica sa în vîrstă de 2 ani — n.n.). În această lume nebună, nebună, nebună, prezența unui copil poate să-ți salveze viața și să te ajute să-ți găsești liniștea, armonia spiritului, atît de îndelung căutate..."

„Împlinirea mea ca femeie — micuța Laura“ (Nathalie Baye)

De trei ori Cezar și o dată... Laura

Nathalie Baye — un nume relativ nou pe firmamentul ecranului francez. O siluetă gracilă, de fetiță cuminte, un surîs timid, schițat în colțul buzelor... O înfățișare care ascunde însă o mare, foarte mare voință.

Cine ar fi crezut că Nathalie Baye va cîștiga (de două ori consecutiv (1981—1982) premiul César (echivalentul francez al premiului Oscar) pentru cel mai bun rol secundar? Ei bine, în **Sauve qui peut la vie** (regia Jean Luc Godard) și **Une étrange affaire** (regia Yves Granier Deferre) Nathalie Baye uimea și făcea totodată dovada calităților sale de actriță. Iar în 1983: boom-ul decernării Cesar-urilor! Nathalie Baye este pentru a treia oară cîștigătoare. De data aceasta a fost „cea mai bună dintre cei mai buni“. Ea primea César-ul pentru cel mai bun rol feminin în filmul **La balance** în regia lui Bob Swann.

Pe drumul nu întotdeauna defrișat al carierei artistice, Nathalie Baye a cîștigat. Gloria însă nu-i sucește capul. Rămîne același om, liniștit, echilibrat, căruia nimic nu-i place să-i vină de-a gata...

Împlinirea ei ca femeie nu și-o acceptă decît în momentul cînd devine mama micuței Laura (tatăl fiind „copilul teribil al rockului“ — Johnny Hallyday). Nathalie Baye dorește ca fiica ei să crească la fel ca toți ceilalți copii. Nu un copil-gadget care să asigure coperțile unor reviste la modă și a cărui cameră să arate ca vitrina unui magazin de jucării în ziua de Anul Nou.

„Pe platou sînt actriță. Cu Laura sînt mamă. E uimitor să ai obligații familiale. Asta te împiedică s-o iei razna. Înainte îmi spuneam că un copil este ceva minunat dar... îmi era frică. Astăzi o privesc pe Laura și-mi dau seama că datorită ei am curaj. Curaj să merg mai departe“.

Acele clipe unice în viața unei femei...

Marie Laforêt „fata cu ochii de aur“ cum i se spunea, cea pe care am avut ocazia să o vedem anul trecut în selecția de filme din „Gala filmului francez“, actriță și cîntăreață de excepție, își petrece timpul liber retrasă, undeva pe malul mării, într-un sat împreună cu fiica sa, Deborah. „Trăiesc singură împreună cu fiica mea și n-am nevoie de nimeni. Deborah îmi umple viața și îmi dăruiește acele clipe unice în viața unei femei. Acelea de a se simți indispensabilă unei ființe pe care s-o înconjoare cu toată tandrețea și dragostea.“

O clipă de tandrețe (Marie Laforêt și fiica sa, Deborah)

Superstarul și supermezinul

La fel de încîntați unul de celălalt; Vittorio Gassman 59 de ani și fiul său Jacopo, de un an, cel de al patrulea

Cea mai dragă fotografie (Vittorio Gassman și fiul său, Jacopo)

„bambino" al actorului Vittorio Gassman care, dovedindu-se la fel de convingător și în dramă și în comedie și pe o scenă de teatru napolitan și într-un film „made in Hollywood" este deseori calificat de cronicari drept „genial" — a declarat că dintre miile de fotografii care-l înfățișează, o preferă pe cea cu fiul său.

Să poți spune la sfîrșit: nu îmi pare rău

Un păr ca arama și pistrui cît cuprinde. Pistrui care au făcut la un moment dat în Franța o adevărată vogă (pînă și faimoasa B.B. își pictase „artistic" pe năsucu-i celebru cîțiva pistrui). Proprietara lor „de drept" se numește Marlène Jobert și este una din actrițele de primă mărime ale ecranului francez (spectatorii români au avut prilejul să o vadă de curînd într-unul din ultimele sale filme, **Une sale affaire (O afacere murdară)** alături de Victor Lanoux .

Pînă la 30 de ani, Marlène Jobert a fost actriță. Cu A mare. Dar dorea foarte mult un copil. Și asta s-a întîmplat după 30 de ani. Și au fost nu unul, ci doi micuți. De fapt istoria micuțelor gemene Eva și Joey. În clipa aceea pentru actrița Marlène Jobert scara de valori s-a schimbat. Fiecare moment al vieții celor două fetițe a devenit — ca pentru orice altă femeie — un moment de neînlocuit. „Surîsul lor, dimineața, mă face să uit orice amărăciune". Marlène a devenit ca orice mamă din lume: a început să arate fotografiile fetițelor la cine vroia și la cine nu vroia. Cum s-ar spune a început „să se laude".

Fericirea la pătrat (Marlène Jobert și fiicele sale, Eva și Joey)

„Nu spun niciodată „gemenele", vreau ca ele să fie două fetițe complet diferite. Vreau ca ele să fie fericite și mai tîrziu, dar fericirea lor viitoare depinde de copilăria pe care o au. Acum bătrînețea nu mă mai sperie. Ca să poți trăi cu adevărat trebuie să știi să iubești o meserie, un copil, un om! Atunci ești împlinită și poți spune, la sfîrșit, în liniște: „nu îmi pare rău!"

De dragul lui învăț totul (Dalila di Lazzaro și Christian, fiul său)

Învăț să joc fotbal

V-o mai amintiți pe Dalila Di Lazzaro? A fost partenera lui Alain Delon în filmul care a rulat și pe ecranele noastre: **Trei oameni periculoși.** Este una din actrițele italiene în plină ascensiune și mama unui băiat de 13 ani, Christian, care este, pentru ea, suportul moral care o ajută să înfrîngă greutățile și... mai ales cu care trăiește din plin bucuriile unei existențe pe care ar dori-o „liniștită".

Christian — spunea ea — este în continuă mișcare. Rar reușesc să-l fac să stea liniștit în fața unui fotograf. În cele din urmă o face, numai de dragul meu. Iar eu, ca să-i fac plăcere, învăț să joc... fotbal".

Cea mai mare și cea mai frumoasă surpriză din viața mea

Tony Perkins, celebrul june-prim cu surîs ezitant, celibatarul convins, care făcea să suspine inimile romantice ale anilor 60, starul ce rătăcea în căutarea echilibrului pierdut, de la un psihanalist la altul, a găsit, de cîțiva ani, fericirea pe care nu o mai credea posibilă. Împăcat cu sine, împăcat cu existența, relaxat, senin, Tony se simte minunat în postura de soț și tată, rol pe care nu-și închipuia că va ajunge să-l joace vreodată. „Cea mai mare și cea mai frumoasă surpriză din viața mea este căsătoria familia", spune Tony radios, îmbrățișîndu-și cu privirea soția, Berry Berenson și pe cei doi băieți Osgood și Elvis.

Acum, în 1984, se împlinesc 31 de ani de la debutul său în film. Alăturînd creațiilor din **Psihoza** sau din **Vă place Brahms?,** multiple roluri realizate cu același succes pe scenele teatrelor, Tony își continuă cariera cinematografică cu strălucire, avînd grijă însă ca „ai săi" să-i fie aproape. Astfel în **Remember my home** în care interpreții principali sînt Tony Perkins și Geraldine Chaplin, rolul soției lui Tony din film i-a fost încredințat lui Berry, soția din realitate. „Acum — mărturisește Tony — familia este lucrul cel mai important din viața mea. Nu pot sta departe de ei, de aceea, nici de dragul carierei nu mai accept existența de nomad de altădată, între un studio și altul".

Pater familias (Anthony Perkins cu soția sa, Berry și fii lor Osgood și Elvis)

Ziua mea de mîine

***Cadoul* recent terminat și un „cadou" pe viață (Clio Goldsmith cu fiica sa, Talita)**

O actriță din noul val, care vine „tare" din urmă, deja remarcată ca un talent în filmul **Cadoul** (avînd-o parteneră pe Claudia Cardinale) este Clio Goldsmith. Mama unei fetițe de cîteva luni, Talita. Glio Goldsmith nu încetează să se minuneze în fața acelui „ghemotoc" cu ochi, care plînge, rîde, gîngurește și ține trează o casă întreagă. Și tot ca orice mamă, Clio își vede fiica „cea mai frumoasă din lume", uitînd, cu acea „sfîntă subiectivitate", să mai privească copiii altora și declarînd cu mîndrie „Talita este pentru mine ziua de mîine".

Grupaj realizat de **Doina STĂNESCU**

documentarul

O stea reprofilată
fotoreporter, Gina Lollobrigida
și o altă stea model, Ursula Andress

De la femeia-eveniment la femeia de zi cu zi

Oscilație între femeia-obiect și cea subiect „deșteaptă și singură"! șirul de tablouri, poezii, cărți, eseuri, mode și paramode a fost completat și de cineaști. De pelicule făcute cînd de bărbați despre femei, cînd de femei despre ele însele.

Ce m-a frapat a fost „logica rentabilă". Actrițele-femei au devenit — din manechine — femei, sau mai bine-zis superfemei. Apoi actrițele au devenit „vedete"! Cînd chipul de pe ecran a început să capete frumusețea a doua sau a treia, multă vreme ignorată de cinema, unele s-au orientat: s-au făcut fotografe, patroane de „pepsi-cola", femei de afaceri, chiar regizoare, putînd să-și expună „cearcănele intelectuale" fără nici o grijă. Rentabilă sau nu, logica lor a fost mereu „artistică"!

O Jane Fonda din manechin a devenit nevastă, dar nu orice fel de nevastă, cum nu era nici orice fel de fiică; apoi s-a făcut militantă, electrizînd mulțimea, ca astăzi să-și pună jambiere și să facă reclame la aerobic, moda a făcut adepți — doamna Rome a adus-o în Europa — și tot așa ce poți să mai crezi cum arată de fapt **femeia?!**

Să fie ea plină de angoase, cu sufletul măcinat de obsesii, așa cum a văzut-o Antonioni, sau năucitoare și senzuală ca la Fellini, trezită în fața unui adevăr, a unei realități și silită să ia o decizie **(Soția lui Jean)** sau întruchiparea feminității și fragilității ca la Goretta **(Dantelăreasa)** ori femeia cotidiană, nefalsificată, văzută de Marta Meszaros?

La toate aceste pelicule și întrebări pe care le consider întrebări și obsesii ale bărbaților față de femei și ale femeilor — față de alte femei — s-a adăugat și documentarul. El nu a creat mituri, el nu lansează vedete, nici priviri misterioase, nici mode, el a răsturnat toată masa cu rețetar. Documentarul nu ține sema de un Claude Montana care i-a pus femeii în vestimentație umeri „de bărbat" (se zice că e influență japoneză, dar să nu uităm că e vorba de masculin-japoneză) documentarul nu s-a lăsat furat nici de Yves Saint-Laurent, primit cu fast peste tot, cel ce a dat femeii destinația de „pisică siameză" („moale, moale..."), parfumînd-o de îți zdrobește simțurile și buzunarul; documentarul nu a luat în seamă nici moda, nici vedeta, el a încercat să reprezinte femeia așa cum e, sau aproape așa cum e, filmînd-o dar de foarte puține ori înțelegînd-o. Pentru că formula acestui gen de film a fost de cele mai multe ori „evenimentul" cu femei, nu femeia în sine.

Cu femeia se petrec acele legături cu miraculosul, rămînînd pentru bărbați lucruri de neînțeles. Nașterea rămîne un mister, deși filmul a încercat aici maximum de introspecție. Suedezii cheamă bărbații să asiste cînd nasc nevestele lor, unii ies îngroziți, dar toți, fără excepție, nu înțeleg nimic; ei „văd" (adică receptează un act fizic, un efort fizic) și atît.

Să privim cîteva filme documentare cu femei, prin care acest gen a avut meritul că le-a lăsat puțin să existe. Să respire. Mai întîi ironicele: **Clubul Femina** și **Casa noastră ca o floare,** ambele de Alexandru Boiangiu.

În acel **Club Femina,** regizorul nu

iartă gîlceava, forfota, superficialitatea, gîştele — cît sînt ele de gălăgioase, tot au salvat ceva (graţie întîmplării probabil), pe cînd aici ai sentimentul întrunirii de dragul întrunirii, ca un fel de frondă. Cel de-al doilea film ironizează imaginea „casei ca o floare", aceea cu proverbiale carpete cusute la bucătărie gen „bucate bune am gătit pentru soţul meu iubit". „Filme rele" — aşa s-a spus, dar tot o femeie mi-a dat odată un răspuns demn de a fi citat — „chirurgul care taie este un om rău, chiar dacă e vorba de suferinţă, de o durere?!"

Al doilea pe lista amintită este Mirel Ilieşiu. Aici cazul e mai complicat. El a vorbit despre femei. Chiar despre personalităţi. Mimi Podeanu şi Margareta Sterian. Dar femeile i-au oferit un spaţiu. Anume, arta. Fiindcă filmele sale sînt despre artă, iar femeia este un pretext. Chiar şi în cazul cînd este vorba de o personalitate. Ilieşiu nu neagă femeia, nici nu o minimalizează, o evită subtil, îi evită condiţia, nu are de-a face prea mult şi prea de aproape cu ea, gen de precauţiune poate utilă. Iar cînd într-un film remarcabil o piesă metalică gigant devine „mireasa", simţi că regizorul are şi umor.

Unul dintre cele mai bune filme dedicat condiţiei femeii este acel **Eternul feminin** al lui Iancu Moscu. Operă încă neegalată în documentarul de acest gen: ritualul şi sacrificiul la un loc. Femeile care încondeiază ouă, ouă ce se vor sparge a doua zi, tulburătoare metaforă a unui sacrificiu casnic făcut de ani şi de vieţi, cu migală şi roboteală de sclav al efemerului.

Aici „evenimentul cu femei" devine introspecţia.

Poate din aceeaşi categorie, **Sărbătoarea nepoatelor, Cămaşa românească, Găteala capului** — realizate de Paula Popescu Doreanu devin bijuterii de revelaţie a trudei feminine.

E rîndul femeilor, care — sătule probabil de atîta gingăşie cîtă li s-a atribuit — s-au apucat ele de film. Şi atunci documentarul a intrat în fabrică. Felicia Cernăianu, în filmul **În fiecare zi**, prezintă truda femeii în metalurgie. Acolo unde înainte aveau acces numai bărbaţii. Trei femei, la vîrste diferite — de la început şi pînă la pensionare — ca o trilogie a unei vieţi — sînt prezentate pline de grija

Fie că-i zice Maria lu' Pascu sau tovarăşa educatoare, mama sau primăriţa, femeia există în filmul documentar cu drepturi egale. Artistice

zilelor şi anilor şi copiilor. Filmul emană o sănătate nu hei-rupistă, ci o poftă autentică de viaţă, făcînd pasul emancipării în documentar. Urmează un şir de filme pe care l-aş intitula „calităţile femeilor", cu portrete, de foarte multe ori unilaterale, prinzînd femeia în ipostaza dată: **Primăriţa** — Floricăi Holban, **Tovarăşa educatoare** de Paula şi Doru Segal.

Etapa care a urmat şi care îşi continuă şi în momentul de faţă existenţa cinematografică este „situaţia specială" a femeii. Documentarul nu are timpul necesar profunzimii strict-filmice şi de aceea a apelat la situaţii extraordinare, sau la situaţiile-limită, în care e pusă femeia şi deci urmează discursul cinematografic al reacţiei ei. **Dacă n-ar fi dragoste** al Ioanei Popescu Holban prezintă ideea sacrificiului pentru cuplu. Femeile aşteaptă, credincioase penelope, bărbaţii lucrează la canal. Iar locul lor de întîlnire şi de intimitate este noaptea de An Nou. Numai că aici situaţia, deşi se anunţă specială şi este una specială — nu oferă intimitate. E vorba de o petrecere. Deci un loc de afişaj. Ce se întîmplă cu aceste cupluri cînd rămîn în intimitate, iată o problema ce ar putea fi continuată. Pe aceeaşi situaţie.

Tot din aceeaşi familie — „a condiţiei aşteptării" — este şi filmul lui Şerban Comănescu — **Cealaltă parte din noi.** Nevestele de marinari, care aşteaptă, care-şi trăiesc îngrijorarea, care privesc de cîte ori au timp marea, doar or vedea ceva, care tresar la fiecare telefon, iată destine, iată o poblemă în care documentarul a învins prin adevăr şi cazuri concrete, filmul de ficţiune. Pentru că în lungmetraj, Tudor Mărăscu în **Bună seara, Irina** trata aceeaşi temă.

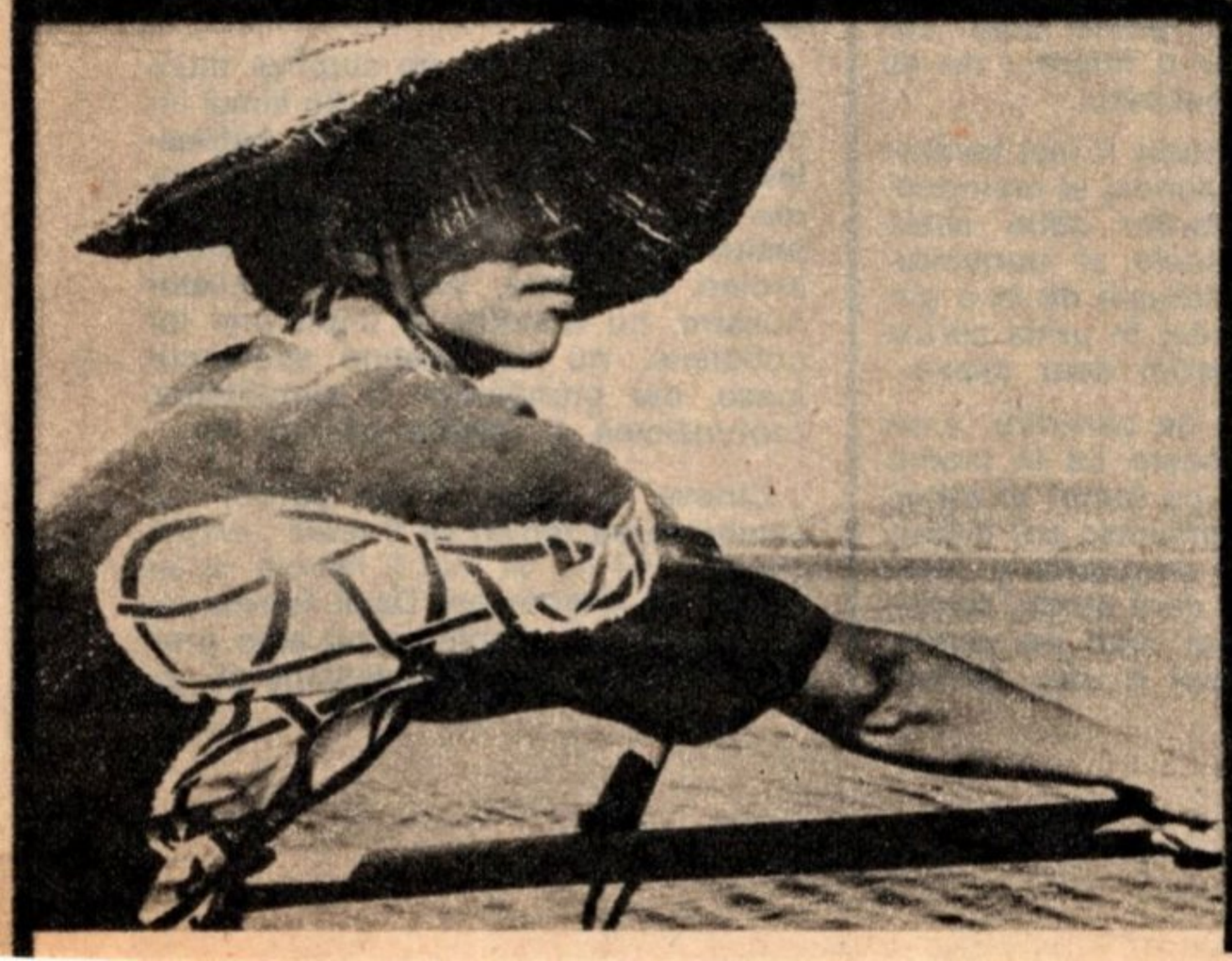
Situaţia specială a femeii a fost completată cu medii simptomatice — căminul de nefamilişti — nefamiliste şi şcoala de tractoriste în filmele **Aflaţi despre mine** al lui Adrian Sîrbu şi **Pe malul Ozanei** de Copel Moscu.

Aflaţi despre mine: aspiraţia fetelor este ideea de cuplu. Ele trebuie să existe alături de cineva. Acel cineva nu este totdeauna un frumos, dar el poate să fie şi un băiat bun şi atunci ele aşteaptă. Aşteaptă la horele populare, aşteaptă în cămine, îşi cumpără sumarul ideii de zestre — vor o casă, adică un cămin, nu o casă goală. Impresionantă este întîlnirea celor doi tineri din finalul filmului şi plecarea lor spre viaţa de familie.

Pe malul Ozanei este un titlu minciună. Te aştepţi să se continue acel „dulce grai moldav"... Ozana cea frumos curgătoare şi limpede... cu tinereţea cea frumos curgătoare şi limpede, dar nu, intrăm în mediul tinerelor tractoriste, ele nu-şi găsesc băieţi, sînt şi complexate pentru că meseria sună „nu ştiu cum", nu la îndemîna oricărei urechi să audă că prietena lui e tractoristă — iar dragostea acelor fete seamănă cu acele **lubiri ale unei blonde** a lui Forman, seamănă dar nu răsare, pentru că în documentar nu s-a aflat încă posibila iubire şi căldură care se poate ascunde în sarcasm, nu s-a aflat şi se pipăie cu teamă acest teren.

O altă revelaţie, ca formulă, mai ales, este filmul Paulei şi al lui Doru Segal — **Inteligenţa şi limitele ei.** Citate din clasici, păreri filozofice despre condiţia femeii, dar numai în rău şi în foarte rău, mergînd pînă la păreri catastrofale, sînt contrazise de imagini contemporane, folosindu-se formula gag-ului. Făcut inteligent, cu mult umor, filmul apare singular ca modalitate a discursului cinematogra-

Insula **sau lungul drum al supravieţuirii**



Balerina — un personaj filmat şi înainte de spectacol

Ochianul Rodicăi Tapalagă (alături de Victor Rebengiuc), dar mai ales cel scrutător artistic al lui Dan Piţa în *Tănase Scatiu*

fic. Un fel de lecţie-manifest al emancipării, cu concluzii pe care le desprinzi ca atunci cînd citeşti o fabulă.

Nu ştiu dacă ce a făcut pînă acum documentarul e mult sau puţin referitor la destinul femeii. Un recent eveniment este filmul Feliciei Cernăianu **Maria lui Pascu.** Un film despre munca unei femei de la munte, de dimineaţa pînă seara, de iarna pînă toamna, traversînd anotimpuri şi o viaţă. Un film al tăcerii — e prea multă muncă pentru a mai avea răgazul vorbelor.

Femeia preocupă în continuare documentarul nostru. Copel Moscu are în perspectivă un film despre fetele care lucrează la vopsitul vapoarelor pe şantierul naval. Doru Segal va urmări o familie pe Dunăre, cu existenţă de şlep, o nouă ipostază a femeii. Iar Adrian Sîrbu, sfidînd canoanele, va încerca un „documentar al modei". Vom vedea, deci, superbe siluete graţioase ca nişte cadîne, recital de variantă românească de modă, de ultimă modă cu linia Gucci, Montana, Cardin şi atîţia alţii. Nu este o nouă formă de misoginie voalată ci pur şi simplu o ilustrare a unei condiţii. Un fel de respiro la „Zoe, fii bărbată!",

De-aş fi regizoare

O să mă acuzaţi de părtinire, dar cred că documentarul românesc a propus portrete feminine mai interesante decît fratele său artistic

Eu dacă aş fi regizoare aş sta mult şi m-aş întreba de ce în cinematografia noastră nu au apărut — decît prin excepţie — acele femei care ştiu să vorbească atît de sensibil şi adevărat despre semenele lor, deşi şi aici după părerea mea tot un bărbat a făcut-o cel mai bine... să fie el Bergman oare? să fie Mihalkov?...

Şi mai stau şi mă întreb (cu riscul de-a trece în starea rubricii „mă mir" a revistei) de ce regizoarele de film românesc au ocolit cu atîta grijă acest subiect: femeia?! Şi apelez la regizoare nu dintr-un aprig spirit feminist, ci pentru că experienţa regizorilor români în acest domeniu nu m-a convins niciodată... poate doar Lucian Bratu, dar cu o floare... nu se epuizează întreg buchetul.

Şi ce argument poate fi mai favorabil decît un soi de sondaj al memoriei afective a spectatorilor către acele eroine rămase modele şi transmise drept moştenire spirituală de la o generaţie la alta, sondaj în urma căruia cu tristeţe descoperim doar cîteva...

O să mă acuzaţi de părtinire, o să spuneţi „sigur, mîncare ca la mama acasă nu-i nicăieri pe lume" şi totuşi în documentarul românesc am întîlnit propuneri mult mai pregnante şi interesante de portrete care purtau întrînsele germenele unor mari personaje. Sigur, sigur crochiul e una, tabloul alta şi totuşi...

Cocheta dar plina de surprize muncitoare a lui Titus Mesaros din filmul intitulat **„Iscusinţa nu aşteaptă bătrineţea"** sau veselele tractoriste în căutarea unui soţ ale lui Copel Moscu **(Pe malul Ozanei)** sînt tot atîtea posibile eroine adevărate, eroine ale zilelor noastre, cu tristeţile şi împlinirile lor cotidiene, nu cu destine spectaculoase, dar grandioase în simplitatea, profunzimea şi esenţa trăirilor lor.

Cineva a spus (cine oare?) că emanciparea femeii va fi reală deabia atunci cînd nu va mai fi nevoie să se vorbească despre ea. Dacă femeia cu adevăratele ei probleme nu este prezentă în filmul nostru, înseamnă că ra-

pentru că și emanciparea trebuie să aibă o vacanță. Rămînem în continuare la dorința de a vedea un film, un film simplu și fără vorbe, despre condiția femeii — o familie, o familie de țărani, așezați la masă și femeia în picioare, care trebuie să împartă găina friptă. Bărbatului îi vor reveni — conform obiceiului — capul și pieptul, el este stîlpul, el este „emblema" familiei pe casă (atunci cînd o construiește el își pune numele și prenumele); apoi fetelor le revin aripile, să zboare la casa lor cu bărbatul lor, băieților li se împarte copanul, să aibă stabilitatea viitorilor bărbați iar ei, ei... femeii care stă la masă în picioare ca să supravegheze prînzul, îi revin... ce credeți?... ghearele, să scurme adică, să trebăluiască, să muncească. Poate filmul ăsta nu se va realiza niciodată căci e depășit de realitatea nouă. Avem în orice caz un exemplu de prejudecată ancestrală. Or altul, gata făcut: **Insula** lui Kaneto Shindo. Femeia care muncește cot la cot cu bărbatul și atunci cînd cade de osteneală, bărbatul o ajută să se ridice și îi dă o palmă. Să reziste, să **existe** alături de el. E necesar și vital.

Laurențiu DAMIAN

De la o fee a cinematografului modern (Raquel Welch) flori pentru toate femeile lumii

diografia unei întregi epoci ne apare viciată. Pentru că bărbatul și femeia sînt realități complementare ce structurează tot ce este esențial în relațiile interumane.

Filmele noastre deosebit de convingătoare la capitolul realitate tipic masculină (de la meserie la fotbal sau de la integrarea în angrenajul social pînă la spectaculoase cascade pe mulți cai putere) nu dovedesc aceleași virtuți atunci cînd sondează teritorii afectiv-sufletești. Ori, așa cum am simțit și trăit în viața de toate zilele, femeia este acel liant necesar unei conviețuiri afective depline. Ea leagă viața de familie, ea oferă sens omului lîngă care trăiește (relația reciprocă este mai rară) ea determină pasiuni, declanșează ambiții, ajungînd să reprezinte o întreagă sumă de trăiri și sentimente: dragostea, suferința, sacrificiul, maternitatea...

O femeie este singura capabilă să dea căldura umană unei relații. Construind fals această relație sau făcînd abstracție de ea, acest tip de personaj trece pe planul doi, viciind întreaga construcție. De aceea, din lipsa acestui dat specific, feminin, se creează senzația că personajele trec unele pe lîngă altele declarîndu-și sentimentele dar, de fapt, netrăindu-le.

Cînd refuzi dragostea ca idee de motor uman esențial („...cînd dragoste nu e, nimic nu e.") mai poți oare vorbi cu adevărat de modificarea unor structuri legate organic de ea?

Există un mod special de-a privi viața, un mod specific femeilor; acela trecut prin filtru afectiv. Ori eu încă nu-mi amintesc din filmoteca română nici un titlu al unui film care să fie pur și simplu un film de dragoste, o dragoste care să ocupe aproape întreg ecranul. Dar, dacă eu aș fi regizoare, tare mult mi-ar place să pot face un asemenea film...!

Tereza BARTA

De-aș fi o zînă...

Eu, dacă aș fi o zînă este titlul unui film documentar, dar ar putea fi, de ce nu, și o dorință de viață. Regizoarele noastre, care fac filme documentare, filme-comenzi, caută „pe teren" viața autentică, faptele și oamenii ei reprezentativi pentru aceste vremuri, ele care își împart timpul între masa de montaj și tarabele pieților, între sonorizări și bujiile mașinii, vizionări, scenarii, cópii și copii, ele, regizoarele noastre, se gîndesc din cînd în cînd, și nu tot timpul cu modestie, deci — să ne arate **semenele.** Să facă din viața lor, o poveste „ca-n filme". Și din filme, poveștile vieții reale.

Cu aparatul de filmat, înarmate cu o echipă de filmare și o viziune justă despre viața femeii și problemele acesteia, recompun din cadre și secvențe, „pe viu", existențe, întîmplări. Feminitatea rămîne acum doar o problemă de stil. Fragilitatea, drăgălășenia sînt frumos împachetate și trimise acasă.

Dar, în cele din urmă, nu cum se realizează un film este important pentru spectator și cît este de interesant — ne-au arătat Truffaut și alții — ci cum arată filmul în final. Dacă omul este stilul, e limpede că el se citește și din ceea ce face, iar în filmele pe care le realizează Paula Segal, Tereza Barta, Ioana Holban, se insinuează dorința sugubeață de a avea o baghetă magică cu care să transforme lumea pentru a deveni mai bună și mai curată. Ceea ce nu presupune din partea lor nici cea mai mică idealizare a vieții de pe ecran.

O lume în care chiar dacă nu poate fi totul ca-n povești să fie, zic autoarele, cu siguranță dragoste. Și e simptomatic: în filmele realizate de femei țîșnește întotdeauna nevoia de iubire, de înțelegere care se subsumează întîmplărilor, personajelor, afirmînd dorința lor de tandrețe.

Nevestele lucrătorilor de la șantierul tineretului Dunăre-Marea Neagră din filmul Ioanei Holban **Dacă n-ar fi dragoste...** trăiesc zi cu zi prin această imensă nevoie de dragoste, ce se cere mereu realimentată.

Într-un anume sens, ele sînt adevăratele eroine ale acestei impunătoare construcții, pentru că ele și-au părăsit casa, locul, obiceiurile pentru a-și urma bărbații. Pentru el, bărbatul, pentru el, alesul, aceste femei au luat de la capăt o viață, așteptînd înserarea ca să-l întîlnească. Văzîndu-i adunați cu toții laolaltă în noaptea Anului Nou, moment unic ca în farmecele unei zîne, în vreme ce aparatul panoramează petrecerea, înțelegi taina trăiniciei. În confesiunile lor, femeile revin mereu la același lucru: respect și înțelegere, motorul care împinge barca spre limanul dragostei. Căci, pentru ele, așa cum le vezi, entuziaste, obosite, naive, împăcate sau calme, sosirea la mal, chiar dacă s-a consumat sau abia urmează, nu este

→

Un cuplu de pe marele şantier Canalul Dunăre-Marea Neagră, în obiectivul cinematografic al altui cuplu de la studioul Alexandru Sahia: regizoarea Ioana Holban şi soţul ei, operatorul Sorin Popescu (*De n-ar fi dragostea*)

importantă, cît drumul spre acesta.

Viaţa lor, aspiraţiile, gîndurile, nevoile sînt strîns legate de mersul şantierului. Se bucură o dată cu soţii lor atunci cînd treaba merge bine, îi aşteaptă zile întregi cînd aceştia întîmpină greutăţi, pentru că au intuiţia necesităţii stabilităţii lor. Ele ştiu că, venind o dată cu ei aici, la canalul Dunăre—Marea Neagră, consolidează un fapt de viaţă şi o aspiraţie, pentru care merită să stai în aşteptarea tandreţei, singură pe chei.

Perseverenţa este, cred, prin excelenţă o trăsătură feminină.

Un elogiu al perseverenţei găsim într-un film ce urmăreşte drumul spre desăvîrşirea artistică al elevelor unei şcoli de balet. Un drum în care oboseala, sudoarea, munca nu cunosc nici pauze, nici sfîrşit, pentru că atunci, cînd te dăruieşti, nu-ţi impui limite.

O alt fel de viaţă, dar aceeaşi nevoie de dăruire. Fie că-şi înalţă picioarele pe poante în exerciţii obsedante, fie că-şi aşteaptă soţii, aceste fete şi aceste femei, dăruindu-se, află adevărurile vieţii.

Trupurile fragile ale viitoarelor balerine, atîrnate de bara fixă din faţa oglinzilor sălii de dans, sînt cele ce vor naşte fluturii strălucitori din seara premierei, a primei apariţii pe scenă. Strălucire de moment, în care, ca 'n basme, Cenuşăresele devin Prinţese, cu conduri de sticlă în lumina orbitoare a reflectoarelor care atrage şi reţine. Cenuşăreasa lui Perrault, pentru că a muncit bine şi a fost modestă, s-a măritat şi a devenit prinţesă. Balerinele în devenire, după ce au muncit în fiecare zi a copilăriei şi adolescenţei lor, ies la rampă şi sînt răsplătite — fermecătoare beţie — cu aplauze entuziaste.

Un alt documentar porneşte chiar cu întrebarea care dă titlul articolului. Locul acţiunii: o grădiniţă de copii.

„Ce-ai face dac-ai fi o zînă?" îşi găseşte interlocutorii cei mai potriviţi prin vîrsta şi fantezia pe care o au.

Copiii noştri însă nu-şi mai doresc Feţi Frumoşi, balauri cu zece capete şi toată recuzita de basm. Ei au probleme grave, implicate în viaţa familiei şi în cea socială. Unul dintre puşti, cu veleităţi cinefile şi modele de viaţă., îşi doreşte să facă un pod peste ocean care să-l ducă la Bobby Ewing, altul să aibă un banan în curte ca să nu-i mai stea măicuţa la cozi, altul să fie ciocănitoarea Woody, ca să treacă prin toate aiurelile, fără să păţească nimic şi, în sfîrşit, unul mărturiseşte dorinţa de a fi nici mai mult nici mai puţin, răsturnînd etimologia basmului, un... „Zînă!"

La urma urmei, de ce într-o lume în care femeile s-au emancipat şi şi-au cerut egalitatea cu bărbaţii, practicînd meserii prin excelenţă masculine, nu ar exista şi astfel de „zîni"?

Parodia ne-o oferă Paula şi Doru Segal în filmul lor **Înţelepciunea şi fimitele ei.**

Pornind de la citatele marilor gînditori ai lumii care afirmă şi decid „masculul este prin natura sa destinat să comande femeii" (Aristotel), slăbiciunea, incapacitatea şi neadaptarea femeilor la viaţa socială, „decît o femeie învăţată, mai bine o femeie cu barbă" (Balzac), neputinţa de a-şi însuşi ştiinţele exacte, meseriile, de a practica artele, autorii contrapun cu umor şi inteligenţă, exemple sugestive, pulverizînd citatele născute în alte vremuri din dogmatism şi misoginism, prin prezenţele masive, cantitativ şi calitativ, care impun femeile în probleme de vîrf şi în activităţile care reprezintă viaţa de zi cu zi a globului pămîntesc.

Femeile reprezintă o uriaşă forţă de muncă angrenată în cele mai diverse sectoare de activitate.

În documentarul **Pe malul Ozanei** (regia Copel Moscu), un elev de la liceul agroindustrial local se întreba: „Sînt femei-macaragiu, femei-pilot, cosmonaut, de ce n-ar fi şi femeie... tractoristă!?"

Iar un altul completa: „Consider că colegul meu a pus punctul pe i şi în parte a reuşit!"

Punctul pe i l-a pus, deci, tot un bărbat, fie chiar şi parţial. Să recapitulăm, aşadar, ce fac zînele noastre de pe peliculă — se dăruiesc, muncesc, renunţă şi în general... speră. Soarta lor seamănă foarte tare cu cea a regizoarelor care le dau viaţă, pentru că toate, chiar dacă nu sînt zîne, sînt adevărate eroine prin eroismul şi abnegaţia cu care vor să construiască cu propriile mîini şi cu minte lucidă o lume mai bună, mai curată...

Beatrice COMĂNESCU

Cel mai tînăr personaj feminin dintr-un film de Florica Holban: *Noi unde ne jucăm*

Un film pe care l-aș dedica mamei!

Are 70 de ani și a ieșit rar din satul ei. Stă și-și așteaptă feciorii. Muncește și-i așteaptă. Se mîndrește cu cei cinci fii și-i tot așteaptă...

Dacă mi s-ar spune, prin absurd, că nu mai pot face de-acum încolo decît un singur film, aș opta fără nici o rezervă și cu cea mai mare bucurie pentru o peliculă dedicată mamei...

Imaginați-vă o femeie trecută de 70 de ani, trăind într-un sat așezat la poalele munților, pe o vale unde primăvara sosește mai tîrziu iar iarna vine foarte devreme. Imaginați-vă ochii ei albaștri din care nici acum nu s-a stins dorul arzător al vieții, mîinile ei crăpate prin atîtea mărăcinișuri ale muncii, sufletul ei darnic și mereu însetat de iubire...

Are cinci copii, cinci băieți plecați în lumea largă, în toată țara, carne din carnea ei, durere și bucurie din durerea și bucuriile ei, care vin prin sat o dată la un an, întotdeauna pe picior de plecare, niciodată cu gîndul de a se așterne alături de ea la treburile gospodărești deoarece sînt veșnic ocupați, veșnic preocupați de meseriile lor, acum sînt ingineri, economiști, doctori, electroniști, profesori, au căminele lor, gospodăria lor, nevestele și copiii lor, grijile lor „cu serviciu", dăruind mamei atît de puțin timp, atît de puține minute de revedere că n-ar putea umple cu ele nici măcar pumnul făcut căuș cîndva de scumpa lor mamă pentru a le da să bea apă de la fîntîna sufletului ei...

Imaginați-vă, o femeie trecută de 70 de ani care se trezește în fiecare zi la cinci dimineața să mulgă vaca, să mătură curtea, să culeagă merele, să repare gardurile, să facă de mîncare, să cîrpească o cămașă, să alerge la cimitir pentru a pune o floare pe mormîntul soțului, să taie lemne pentru foc, să împrumute caii și căruța de la un consătean pentru a duce un sac cu boabe la moară, să cheme meșterul să-i îndrepte tabla de pe acoperișul casei luată de vîntul de azi noapte, să dea de mîncare porcului pe care l-a contractat cu statul, să fugă la gară, la personalul de unu și jumătate să-l roage pe Costică al Chiții care merge la oraș să-i ducă ăluia mare o legăturică cu mușețel, să... să... să...

Și uite-așa vine din nou seara cu ochii îngrijorați, vine din nou noaptea cu gîndurile neterminate... „Ce-o fi făcut ala micu, că zicea că nu-i mai place serviciul de acuma și ar vrea să se mute în altă parte?... Dar Gheorghe, că spunea că a dat bani la mașină și că face împrumut la cèarè?... Măcar ăla din Brașov a reușit să-și facă apartament... Dar zice că-i curge apă de la o țeavă... Costică mi-a promis că vine să-mi repare tilivizorul... M-aș mai uita și eu să văd ce e prin lume... N-o fi avut timp, că i-a născut Aurica al treilea copil... De mine-i arde lui acuma?... De Petrică, ce să mai zic?... Băgat cu capu' în calculatoarele alea ale lui, nici nopțile nu mai vine pe acasă... De nu l-ar lăsa nevasta cu copil cu tot!... Of, of, of... Copiii ăștia ai mei, tare mă supără!..."

Și uite așa adoarme biata mamă, înșirînd problemele fiecăruia dintre copii, stînd de vorbă pe rînd cu fiecare, zbătîndu-se parcă și acum cu greutățile fiecăruia din ei...

Băieții i-au propus să vină la ei, să stea în casă cu unul dintre ei, să-și îngrijească sănătatea, să se odihnească, să mai aibă grijă de nepoți.. Dacă nu vrea să stea tot timpul la unul din ei, atunci să stea cîte o lună pe rînd, la fiecare...

— Voi vreți să mor, să mă-mbolnavesc de-a binelea! — a protestat ea... Și aici, acasă, în casa unde am muncit de-o viață, în satul în care m-am născut, cine să rămînă?... Să las totul de izbelițe... și să fug la oraș?... Cine să dea de mîncare porcului, cine să adune ouăle din cuibare, cine să plivească zmeurica din spatele casei?... Nu. Nu mă duc la niciunul... Dacă voi toți ați trădat satul de la care omului îi vin toate, eu nu-l voi părăsi... N-aveți decît să veniți voi la mine... Cînd veți putea... Eu vă aștept pînă la capătul zilelor... Să fiți voi fericiți — asta e fericirea mea! A dat țării cinci oameni întregi cu care nu-i e rușine. Și are curajul de a spune asta, cu toate că în sinea ei se ceartă că n-a reușit să-și păstreze măcar unul, pentru bătrînețe, pe lîngă casă... Atît de mult se bucură cînd primește de la ei cîte o scrisoare! Seara, la lumina becului ce atîrnă în odaia mare, își potrivește ochelarii și descifrează rînd cu rînd epistola venită cine știe de unde... De la Galați sau Sighetu Marmației... Uneori de la Paris sau din Japonia — de pe unde țara i-a trimis pe fiii ei să o reprezinte ca profesori, medici sau electroniști... Uneori nici nu-i vine să creadă că băieții ei au ajuns atît de departe. Ea, care n-a părăsit satul, care a stat, iată, de peste 70 de ani în vatra comunei natale și și-a văzut de trebușoarele ei... A mai mers cîte odată la oraș să le ducă copiilor de mîncare, în sufertașe, pe-acolo, pe la cămine și internate, cînd erau elevi la liceu. O dată s-a dus și la **București**, cînd era ăl mare „studient"... Dupa

„Fericirea mea? Să fiți voi, copiii, fericiți..."

ceilalți n-a mai fost că și-au făcut învățătura pe la Iași și Timișoara și era foarte departe...

Dar iată că într-o zi, alarmat de faptul că tușa Maria n-a mai ieșit din casă de-o săptămînă, primarul i-a făcut mamei o vizită... A găsit-o înfofolită în șapte broboade trebăluind prin odaie...

— Ce e tușă Marie, ești bolnavă?

— Nu știu maică!... Junghiul ăsta... Dar îmi trece!

→

Hîtru, primarul s-a dus la consiliu, a făcut rost de adresele tuturor băieţior şi le-a trimis cîte o telegramă cu acelaşi conţinut: „Mama grav bolnavă. Veniţi urgent!"...

S-a pomenit bătrîna cu cinci maşini „Dacia 1300" stopînd în faţa casei. Mai chipeşă ca oricînd — junghiul trecuse, că a venit lelea Veta şi a frecţionat-o cu ţuică de prună — îşi primea uimită fiii şi nurorile şi nepoţii cu ochii ei albaştri, strălucitori de bucurie...

— Ce e mă cu voi... zălogilor?

— Ne-a fost dor de tine, mamă! — s-a prins Gheorghe de gluma primarului care se amestecase printre ei mustăcind...

— Iată-vă pe toţi o dată în jurul mamei — le spuse el. Vedeţi că se poate? Şi mai e ceva. Aici, în comuna noastră avem planuri mari. Trebuie să facem podul peste rîu, să construim baia comunală, trebuie să facem un program serios la căminul cultural... Toţi fiii satului, deci şi voi, trebuie să puneţi umărul la ridicarea comunei unde v-aţi născut... Eu v-am chemat, şi cred că n-am făcut rău...

— N-ai făcut rău, primarule — i se adresează bucuroasă bătrîna... Dar trebuia să-mi spui şi mie, să pregătesc de-ale gurii... Cu ce să hrănesc eu cinci vlăjgani, cinci nurori şi şapte nepoţei?

— S-o găsi, tuşă Marie, s-o găsi cîte ceva pentru fiecare... Mai ales că, după cîte văd, niciunul n-a venit cu mîna goală — arăta primarul către Costică şi Gheorghe care scoteau pachetele din maşină...

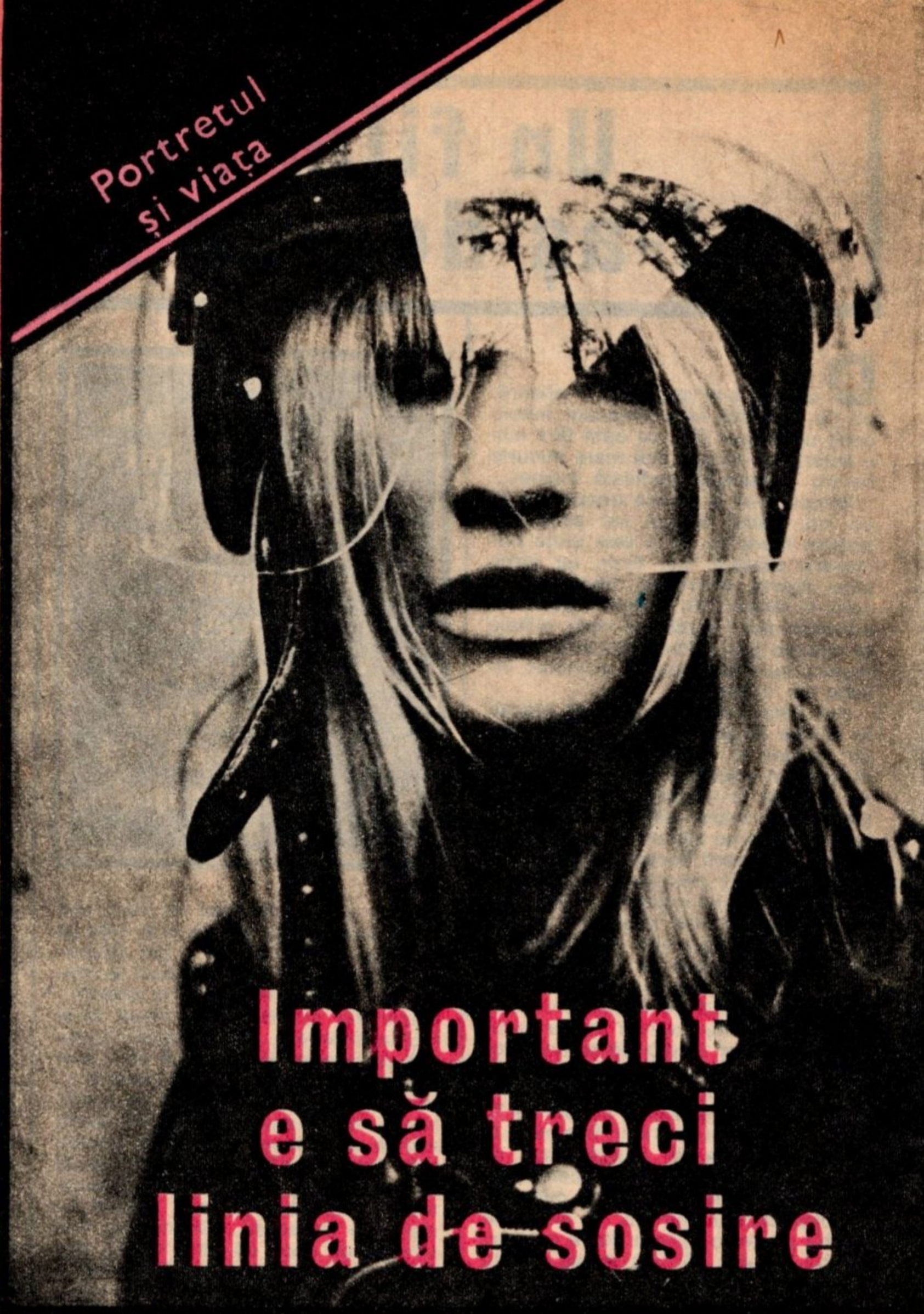
Cel mare e cam supărat. Tocmai azi era adunare generală a oamenilor muncii în întreprinderea unde lucra... Nora celui mai mic e de-a dreptul de neîmpăcat... Tocmai azi îşi programase oră la dentist... Bărbatu-său o potoleşte repede:

— Mai bine ai veni cu mine să vedem dacă vaca mamei are ceva în iesle de mîncare... Că de pe urma ei am făcut eu facultatea!...

...Mama! Cel mai uman subiect de film! Cine n-ar fi fericit să se „înhame" la o asemenea temă?... Şi totuşi, pe ecranele noastre n-a rulat încă un film care să înfăţişeze viaţa, grijile, bucuriile şi necazurile celei mai iubite şi mai stimate fiinţe de pe pămînt, fie că ea trăieşte la oraş, într-un sat din cîmpie sau pe o vale pierdută sub aripa muntelui...

Mama! Un subiect de film scris din inimă, să încălzească sufletul tuturor mamelor şi copiilor acestei ţări! Căci dintre toţi oamenii de pe pămînt, mama este prima eroină — o eroină anonimă care-şi împlineşte visul unei vieţi nu numai prin munca ei în fabrică, în laboratoare, pe ogor ci şi prin munca şi viaţa celor cărora le-a dat viaţă, care-şi împlineşte idealul şi prin calităţile sufleteşti transmise urmaşilor, perpetuînd omenia şi dragostea, munca şi cinstea, dorinţa de zbor a fiecăruia dintre noi.

Pompiliu GÎLMEANU



Important e să treci linia de sosire

Totul a început într-o şcoală de fete. Trebuia să scriu un reportaj despre viitor. Despre ce va face ea, sau ea, sau ea cînd va ajunge la majorat. Fiecare-şi dorea multe: dragoste, profesie, familie... Aşa le-am cunoscut pe Luiza, pe Viorica, pe Mariana, pe..., cu care m-am reîntîlnit peste un timp. Aveau de-acum ce povesti. Poveştile erau aproximativ identice. Părinţii vroiau neapărat să le trimită la facultate şi, aşa cum s-a întîmplat, în caz de nereuşită, le-au impus: „n-ai fost în stare... te duci unde vreau eu!". Mai era şi partea sentimentală:... „l-am iubit, m-a minţit, ne-am despărţit". De-acum nu mai vroiau atît de multe, dar ce vroiau, ştiau precis. Apoi am cunoscut-o pe Iaga. Aşa-i spuneau toţi, aşa i-am spus şi eu. Tenacitatea eroinei mele se datorează mult caracterului aprig al lagăi. Pînă şi acest laga i se potriveşte de minune. Nici Tasicăi nu-i place să i se spună Tasica. Ci „Thea cu te haş", cum ea însăşi îşi corectează adesea interlocutorii. Şi laga are o pasiune, are o poveste la fel ca a celorlalte. despre pasiunea ei aş vrea să vorbesc. Îi plac maşinile. Conduce extraordinar de bine, îi place mecanica, îşi îngrijeşte singură maşina care-i dă o certitudine: e puternică. Şi Tasica e puternică, şi ea ştie ce vrea: „Eu vreau să fiu pilot de încercare!„, spune ea, la un moment dat ca un adevăr absolut.

Ideea îmi încolţise: să scriu un scenariu despre o pasiune. Şi acea pasiune să devină eroina filmului. Totuşi ce-aflasem pînă acum nu era suficient. Îmi trebuiau eroi, oameni deosebiţi, chinuiţi de aceeaşi pasiune, o pasiune care să-i facă (aşa cum o făcea pe laga, maşina) puternici.

Am intrat în lumea piloţilor de curse... O lume aparte. Această întrecere cu bolizii din metal nu se potriveşte cu nimic altceva. Dac-ar fi însă numai întrecerea. Cine face curse de automobile trebuie să ştie totul

despre mașini. Cine vrea să obțină performanță, întîi trebuie să fie profesionist. Muncă, multă muncă, luciditate, neapărat talent și enorm curaj. „Pasiunea mă face să particip...", spune personajul interpretat de Yves Montand în **Marele premiu** și nu banii „marelui premiu". Același chin îi mînă și pe Eugen Cristea, Stefan Iancovici, Vasile Stefan, Ilrdea Gheorghe, Balint Ludovic, C. Serghiescu, Doru Gîndu, Cornel Motoc și mulți alți foarte buni alergători, cunoscuți pentru performanțele lor. Apăruseră în raliuri „Daciile" românești. Alergau și la circuit și la viteză în coastă. Scoteau și rezultate, piloții încercau să îmbunătățească performanțele, modificau, comprimau chiulase, dublau carburatoare, jiglere mărite sau micșorate, zile și nopți petrecute în ateliere, în uzină, oriunde se puteau pregăti mașini pentru curse. Personajele mele aveau de-acum o identitate. Le știam biografia, începuseră să-și ceară dreptul la viața lor, nu puteam face orice cu ele. Totul trebuia să fie simplu, firesc, mă pasiona participarea la propriul lor destin. Îmi mai trebuiau însă „cîteva" elemente. Dezlegarea mi-au dat-o „fabricanții" de autoturisme de la Uzina „Dacia" din Pitești. Grozav de impresionantă e o uzină de automobile. Imensă ca întindere, dar cei mai impresionanți sînt oamenii. Pentru că sînt tineri. Foarte tineri. Și frumoși. Și le place să fabrice mașini. Vezi cum intră pe benzile de montaj, la început niște „fiare", care încet, încet sînt „îmbrăcate" într-o caroserie viu colorată și după un metru capătă încă un accesoriu, încă un metru, încă un element important și așa, metru după metru, din mîinile pricepute ale acestor constructori, la capătul benzilor, puse pe „picioare", mașinile preluate de piloți de încercare suportă testul autodromului. Pentru mine a fost o experiență uluitoare. Acele elemente care-mi lipseau, le completasem cu viața uzinei. Tasica trebuia să fie acolo, lîngă cei care nu se minunează dacă „vrei să fii pilot de încercare", dar și lîngă piloții de raliuri, care înțeleg ce înseamnă o pasiune pentru că o au și ei.

Cîștigător e cel care nu abandonează cursa

Am stat de vorbă cu Laura. E prietena mea și e juristă. Ore în șir am vorbit despre Tasica. Mi-a spus ce poate să i se întîmple fetei dacă face cutare sau cutare lucru, cu ea alături am consultat litera legii, mi-a împărtășit din experiența ei profesională. Laura a devenit în scenariul meu ofițer de miliție, o femeie a ordinii, umană, dreaptă în aprecieri, foarte exact caracterizată de Tasica într-o secvență: „Degeaba te miri. Semănăm foarte bine. **Ca să cunoști un om trebuie să te preocupe omul, nu ideea de om**"

Tasica. Un nume puțin ciudat, spun unii, dar mie îmi place grozav, pentru că se potrivește personajului și personajul, numelui. Tasica este un personaj conceput ca un simbol al perseverenței, al realizării. Chiar și **Raliul** este o parabolă, cu toate că întreaga acțiune se desfășoară pe fundalul unei curse automobilistice reale. Raliul cursei este raliul vieții, o viață cu poticneli și zdrelituri dureroase, cu jurăminte și promisiuni tandre — puțin cam prea sportiv făcute și crezute, dar și cu mîndrie și cu demnitate, cu respect, pasiune și curaj. Despre astea toate e vorba în scenariul meu. Acum știam totul despre fată. Știam cine îi sînt părinții și ce vor fiecare de la ea, îl cunoșteam și pe Sergiu și pe Dan. Pilotul îmi devenise drag pentru că o ambiționa pe Tasica, dar... lucrurile sînt ceva mai complicate. Mai știam și ce greu e să pierzi uneori și asta i-am spus-o și Tasicăi: „Crezi că nu s-ar fi putut întîmpla oricui? Și ce-i cu asta? Ai pierdut. Acum ai pierdut. Totdeauna există un risc... Vroiai glorie... Te înțeleg. Crezi că toate-ți ies așa cum ți-ai propus? E o competiție. Totul în viață e o competiție. Fiecare ar vrea să fie primul... să cîștige... Află că fiecare dintre cei care au ajuns la sosire e un cîștigător. Asta înseamnă să învingi: să treci linia de sosire!

Melania CHIRIACESCU

un premiu la Cracovia

„Tu" — omagiul femeii desenat de Gopo

Al 39-lea premiu al campionului animației noastre „Dragonul de argint", Cracovia, 1984

În seara dinaintea plecării la Festivalul internațional al filmului de scurt metraj de la Cracovia, revăzusem **Energica** lui Gopo și duceam cu mine imaginile ironiei — nu totdeauna tandre — la adresa forței poruncitoare a femeii moderne, întruchipată, acolo, de un personaj cu alură felliniană, ce pustia totul în jur. Ca într-un joc al contrariilor (dar cît de precis știe cineastul nostru să întrețină acest joc!) pe ecranul prestigioasei competiții cracoviene aveam să descoperim, prin filmul **Tu,** un Gopo aflat la ceasul tandreței și al suavelor inspirații. Nici urmă din „energica" cea posesivă și distrîndu-se pe seama bieților muritori ai unui secol ultratehnicizat, în aceste linii unduitoare din **Tu,** pe care un duh bun le îndemna, parcă, să întruchipeze, la nesfîrșit, chipul femeii. Al femeii dintotdeauna, plăsmuire miraculoasă, frumusețe poate amăgitoare, dar care ca în știutul vers arghezian, merită strigătul încrederii: „este". Precum un Rilke, care îndemna poeții „să pună la treabă cuvintele umile, de toată ziua", artistul animă netrebnicioase resturi de materie, din aglomerarea sau împrăștierea cărora este imaginată nașterea unei lumi a frumosului. Acele firicele negre ce nu cunosc, în viața lor, atîta cîtă au, decît legea haosului, a dezordinii, acceptă, la vrerea unei mîini știutoare, să se supună într-o grafică animată fascinant, cu mișcări tălăzuitoare, cărora muzica lui Wagner le sporește tensiunea. Timp de șase minute — probabil nici mai mult, nici mai puțin decît îi trebuie unui bun film de animație să te cucerească — am călătorit într-un capăt de planetă ce nu știe altă lege decît pe cea a perfecțiunii.

În spiritul amator de năstrușnicii și lecturi meșteșugit sucite al lui Ion Popescu Gopo, nici nu se putea ca această mică plecăciune adusă femeii să fie încununată cu un alt premiu decît cu unul numit „Dragonul de argint" (mai exact ar fi „Balaurul de argint") cum s-a întîmplat la începutul acestei veri, la Cracovia.

Magda MIHĂILESCU

film și societate

1001 de măști ale personajului feminin în cetatea filmului

Peste o jumătate de secol despărte vampa exotică de starul în salopetă. Sau de la Theda Bara la Sally Fields (în *Norma Rae*)

Nu multe cinematografii au fost și continuă să fie atît de prolifice în ceea ce privește personajul feminin, cum este cea americană. Înainte ca sufragetele să-și fi impus drepturile în viața socială și politică a Americii (femeia americană a căpătat dreptul la vot în 1920) și cu mult înainte de mișcarea contemporană a femeilor, Women's Liberation, care s-a dezlănțuit în Statele Unite din anii 60 — personajul feminin s-a bucurat în dramaturgia ecranului nu numai de un statut egal cu cel al personajului masculin, ba chiar de unul privilegiat. În pofida statutului de actor (de ambele genuri) aflat timp de multe decenii la cheremul despoticilor producători, legat fiind prin contracte de studiouri ca șerbii de moșie, deci în pofida servituții din viața reală, în film **Ea** era centrul universului. Story-ul se derula de cele mai multe ori prin fața ochilor spectatorilor din unghiul **Ei** de vedere. Această poziție era însă doar aparent privilegiată căci nu era dictată nici de o conștiință a egalitarismului, nici de dictonul britanic „ladies first" (întîi doamnele"), căci nu amabilitatea era punctul tare al Cetății filmului unde se spune că „în spatele fiecărui surîs se ascunde un cuțit pregătit pentru un posibil rival". Supremația personajului feminin era dictată de un criteriu mult mai prozaic dar de neînlăturat: rentabilitatea. Conceput ca o industrie de iluzii, cinematograful american a văzut și făcut din eternul feminin unul dintre cei mai puternici magneți ai săi. Superioritatea personajului feminin se limita însă la structura scenariului. Felul cum femeia era raportată la viața reală, ca personaj, este cu totul o altă poveste, demnă de o sagă. Căci în decursul celor aproape nouă decenii de cinema, personajul feminin în filmul american a cunoscut 1001 de fețe contradictorii dictate deopotrivă de mode sau de rațiuni social-politice.

La început a fost idolul

Obiect de delectare, personajul feminin a purtat de predilecție la începutul filmului mut, masca vampei, a femeii fatale. Theda Bara sau Pola Negri au fost beaudelaire-ienele brune menite să apară pe ecran doar pentru a sfărîma inimile bărbaților. O dată cu apariția sonorului, vampa a schimbat culoarea, cantonîndu-se sub masca blondelor platinate. Însemnele lor se regăsesc peste ani, de la Jean Harlow și Mae West la Rita Hayworth (uneori ele erau roșcate) pînă la Marilyn Monroe considerată a fi încheiat, o dată cu destinul ei tragic, șirul blondelor Venus. Ele au generat mai degrabă idealuri de feminitate așa cum le-au propus businessmenii ecranului, decît personaje ale unei realități tangibile. Tot așa cum Garbo sau Dietrich au fost și au rămas imaginile unor reverii unice ale olimpului hollywoodian.

Tot de la începutul filmului mut, dintr-un echilibru firesc, a apărut pe ecran și antipodul femeii-vampă,. și anume femeia-inocentă. Prototipul a fost modelat de D.W. Griffith prin descoperirile sale, pe nume Lillian Gish: femeia-ingenuă și Mary Pickford: femeia-copil, prima actriță care și-a cîștigat renumele de „logodnica Americii".

Spre deosebire de colegele ei de generație, Pickford, cea din viață, oferă însă și tiparul femeii independente, capabilă să-și impună prestigiul social ca o consecință a succesului ei profesional. Ea a fost cea dîntîi actriță care a obținut un statut autonom în Cetatea filmului, înființînd în 1919, împreună cu Fairbanks, Chaplin și Grifftith, prima casă de producție și distribuție girată de creatori: United Artists. Pickford apare azi ca precursoarea actorilor-producători-independenți care s-au putut impune abia după o jumătate de secol! Ceva din personalitatea ei s-a strecurat și pe ecran. În epoca femeii-idol ea a impus și un personaj apt să treacă de la candoarea, inocența și nepăsarea cochetei **(Coquette** — 1929) la o înțelegere superioară și sacrificiu, nu din slăbiciune, ci din forță morală. Dincolo de cîteva excepții, personajul feminin își trăia însă seducțiile și dramele în universul intim, sentimental.

Șocul marii crize

După euforia anilor postbelici, societatea americană înfruntă la răscrucea anilor '20—30, cel mai mare cataclism economic cunoscut pînă atunci. Șomajul atinge cote nebănuite. Coada la supa comună este pentru prea mulți singura soluție de supraviețuire. Pînă cînd ecranul avea să se facă mesagerul acestei realități aveau să se scurgă mulți kilometri de peliculă. Abia în 1969 un cineast ca Sidney Pollack avea să privească înapoi fără tandrețe, cu obiectivitate, redînd în imagini nude și crude ceea ce a însemnat criza în existența oamenilor obișnuiți **(Și caii se împușcă, nu-i așa?).** Dar atunci, la ora fierbinte a simultaneității faptelor, ecranul nu era pregătit să o facă. Dimpotrivă, el și-a asumat conștient menirea de a liniști spiritele, de a inspira încredere în ziua de mîine. Atunci s-a instalat la masa scenariștilor, cu putere de lege, happy end-ul, dogmă pe care Hollywoodul nu a mai depășit-o decît peste multe alte decenii. Și nu de tot.

Drame domestice, dar în special comedii romantice, comedii trăznite au acaparat atunci ecranul. Singurul

De la femeia obiect la femeia subiect sau drumul parcurs de la industria de iluzii la adevăr

care, în acea cascadă de nostimade și promisiuni de fericire, a încercat un racord cu realitatea a fost regizorul american de origine italiană, Frank Capra. El a fost autorul primelor comedii sociale în care și-au făcut apariția și primele femei salariate, avînd conștiința profesiunii lor. Ziarista depășindu-și colegii în **Dl. Deeds merge la oraș** (1936) și secretara aptă să convingă de adevărul ei membrii Senatului în **Dl. Smith merge la Washington** (1939) — ambele în interpretarea lui Jean Arthur, aduceau în filmul american recunoașterea statutului social al femeii. Și oricît de naiv-simpatice ar părea spectatorului de azi, putem spune, că ele au fost pe un alt punct al spiralei, precursoarele reporterelor atît de incisiv întruchipate de Jane Fonda în **Sindromul** și de Faye Dunaway în **Network.**

Succesul eroinelor lui Capra va contamina și alți scenariști. În 1940, cu primul ei rol necîntat, Ginger Rogers cucerește Oscarul, interpretînd o lucrătoare în **Kitty Foyle**, (regia Sam Wood, scenariul Dalton Trumbo). În primele secvențe Kitty Foyle împreună cu colegele ei, discută în timp ce se schimbă la vestiar, contestînd mentalitatea curentă care acceptă ca un bărbat să nu se însoare, în schimb obligă femeia la căsătorie pentru a-i acorda onorabilitate socială. În planul doi, afară, are loc o manifestație și se aud sloganurile „Dați femeii drepturi egale!" Începutul este însă și punctul maxim al dezbaterii pe teme sociale, filmul lunecînd treptat tot către alegerea unui soț. Doi ani mai tîrziu, **Femeia anului** relua același dialog, acasă, între soți. Amîndoi exercitau o profesie: ea (Katharine Hepburn) reporter politic, el (Spencer Tracy) reporter sportiv. Regizorul George Stevens demonstra că orgoliile pot fi frînate, fără ca personalitățile să fie știrbite, căci o căsnicie trebuie să se întemeieze pe dragoste — firește! — dar și pe acel respect reciproc care pune semnul egalității între parteneri. Adevărul ne apare astăzi simplu prin evidența sa, dar atunci, afirmarea lui răspicat pe ecran, echivala cu o mare îndrăzneală. Iată de ce regizorii trebuiau să respecte alte atribute sacrosancte ale personajului feminin și anume frumusețea, atracțiozitatea. Abia în 1955, aceeași idee a căsătoriei putea să-și facă loc pe ecranul american, sub chipul unor oameni obișnuiți, neatrăgători, neajutorați și nu prea tineri — așa cum au apărut Betsy Blair și Ernest Borgnine în filmul lui Delbert Mann după un scenariu de Paddy Chayevsky, **Marty.**

Căsătoria rămînea însă, în ultimă instanță, idealul suprem al personajului feminin, ca și soluția dramaturgică obligatorie pentru a asigura happy end-ul. Exercitarea unei profesiuni era privită ca o ocupație provizorie, ca o cale de acces către un soț. De la Katharine Hepburn în **Alice Adams** (1935) pînă la Bette Davis în **June Bride** (1948), două dintre numeroasele exemple posibile, asta a fost regula jocului cinematografic.

Actrița ca personaj

O singură profesiune se bucura de un statut aparte: cea de actriță. Pentru ea se admitea chiar și renunțarea la căsătorie. Era firesc într-o cetate a filmului! Alegerea era permisă, dar nu era prin ea însăși și aducătoare de fericire. Întotdeauna scenariștii (sau viața?) o sancționau. În **Glorie timpurie** (1933) Katharine Hepburn renunță la dragoste pentru cariera scenică; în **Totul despre Eva** (1950), Bette Davis își ratează căsnicia pentru lumea de speranțe și dezamăgiri a scenei. Renunțarea lor nu are nici măcar zbaterea sacrificiului, pentru că nimic nu e mai dulce decît succesul. Totuși ambele finaluri nu aduc promisiunea fericirii. Ultimele cadre sugerează ca posibil, întîlnirea lor, peste ani, cu un destin asemănător cu cel al vedetei uitate, ajunsă fragila victimă a unui scenarist fără contract, în căutare de subiecte tari **(Bulevardul amurgului** — 1950).

În **S-a născut o stea** (1937 — regia William Wellman, cea mai reușită dintre toate pre- și postversiunile pe același story), steaua Vicki Lester (interpretată de Janet Gaynor) cucerește gloria tot cu prețul destrămării căsniciei și fără să-i pese sau să-și ajute soțul căzut în alcoolism. Finalul ne-o arată la apogeul ei profesional, în culmea fericirii, dar o nuanță de regret sau de remușcare se strecoară în ultima replică. Asaltată de fotografi pe cînd se îndrepta către faimosul Chinese Theatre unde urmau să se decerneze premiile Oscar, Vicki Lester e rugata de un reporter sa adreseze cîteva cuvinte radio ascultătorilor. Ea ia microfonul și în loc să se prezinte cu numele ei de actriță, spune „Hello! Aici este doamna Norman Maine!" În uralele mulțimii statutul femeii căsătorite prima față de cel de star!

Un nou pas în demonstrarea egalității între soți îl face George Cukor, supranumit „regizorul femeilor", la sfîrșitul anilor'40 și la începutul deceniului următor. În **Coasta lui Adam** (1949) imaginează un duel de la egal la egal între doi soți ce se întîlnesc pe poziții adverse într-un proces: el (Spencer Tracy) ca reprezentant al acuzării, ea (Katharine Hepburn) ca avocat al apărării. Controversa lor profesională nu le va periclita dragostea. Tot așa în **Pat și Mike** (1952), același regizor și aceiași interpreți, acum ea este profesoară de gimnastică, iar el promotor al sportului, pornesc pe drumul aceleiași demonstrații. Replica cheie a filmului fiind: „Ce e bun pentru tine, este bun și pentru mine".

Frank Capra a dat cuvîntul femeii care lucrează (Jean Arthur — ziarista, în *Mr. Deeds merge la oraș*)

In sfîrșit, semnul egalității. Sau ce e bun pentru tine e bun și pentru mine (Katharine Hepburn și Spencer Tracy în *Femeia anului*)

1 din 1000

Statistici americane indică pentru anii '30—'40, că un film din 1000 confirma reuşita femeii, independent de un bărbat.

Acel unu din 1000 s-a numit **Mildred Pierce** şi-a fost realizat în 1945 de Michael Curtiz cu Joan Crawford în rolul principal. O nevastă modestă şi neprezentabilă (în termeni hollywodieni) are curajul să-şi părăsească soţul, pe care-l socotea inferior, din dragoste pentru fiica ei căreia vrea să-i dea o educaţie mai aleasă şi o viaţă mai bună. Printr-o rîvnă susţinută, ea ajunge proprietara unei întregi reţele de restaurante. Reuşita în plan social-material nu-i asigură şi recompensa sentimentală din partea fiicei. Dar era pentru prima dată cînd ecranul găzduia personajul „mamei ca tată", triumfător cu armele destinate de obicei bărbaţilor. Portretul ce ni s-a părut atît de îndrăzneţ în 1974, al mamei-independente (în viziunea lui Martin Scorsese şi interpretarea Ellenei Burstyn) din **Alice nu mai locuieşte aici,** poate fi considerat un act secund al filmului lui Curtiz. Într-un anume fel, Stella Dallas ne apare chiar mai emancipată şi mai curajoasă decît Alice. Cea dintîi îşi părăsea soţul pentru a-şi găsi un drum propriu, în timp ce Alice pornea în lume cu copilul ei, după decesul soţului.

Regăsim acelaşi raport între mamă şi fiică (Shirley Mac Laine şi Debra Wings) şi în ultimul mare premiat al Oscarurilor '84: **Cuvinte de tandreţe**.

Personajul mamei independente a devenit un loc comun abia după anii '70. Divorţul soţiilor Kramer (1980) avea de fapt aceeaşi motivaţie: nevoia soţiei de a-şi afirma propria personalitate în afara căsătoriei.

Fără scuza maternităţii, femeia îşi asumă riscul de a refuza căsnicia ca apanaj al onorabilităţii, abia în **O femeie nemăritată** (1978) al lui Paul Mazursky, cu Jill Clayburgh în rolul titular. Încercarea de a-şi găsi un sens în viaţă de una singură pare însă mai degrabă să eşueze. Femeia nemăritată ne apare mai curînd capabilă să-şi afirme drepturile în teorie decît în practică, şi nu o dată discuţiile cu prietenele se învîrtesc tot în jurul unor posibili parteneri. În cele din urmă eroina alege formula unei legături libere. Cînd însă companionul ei îi propune, din dragoste, căsătoria, ea refuză. Ea va rămîne femeia nemăritată. Ultima scenă ne-o arată singură, în aglomeraţia străzilor new-yorkeze, neştiind prea bine încotro s-o apuce. În plus, e obligată să care darul despărţirii: o imensă pînză a iubitului ei, pictor.

O profesiune de credinţă şi de răspundere
Janet Gaynor şi Andy Devine în *S-a născut o stea*

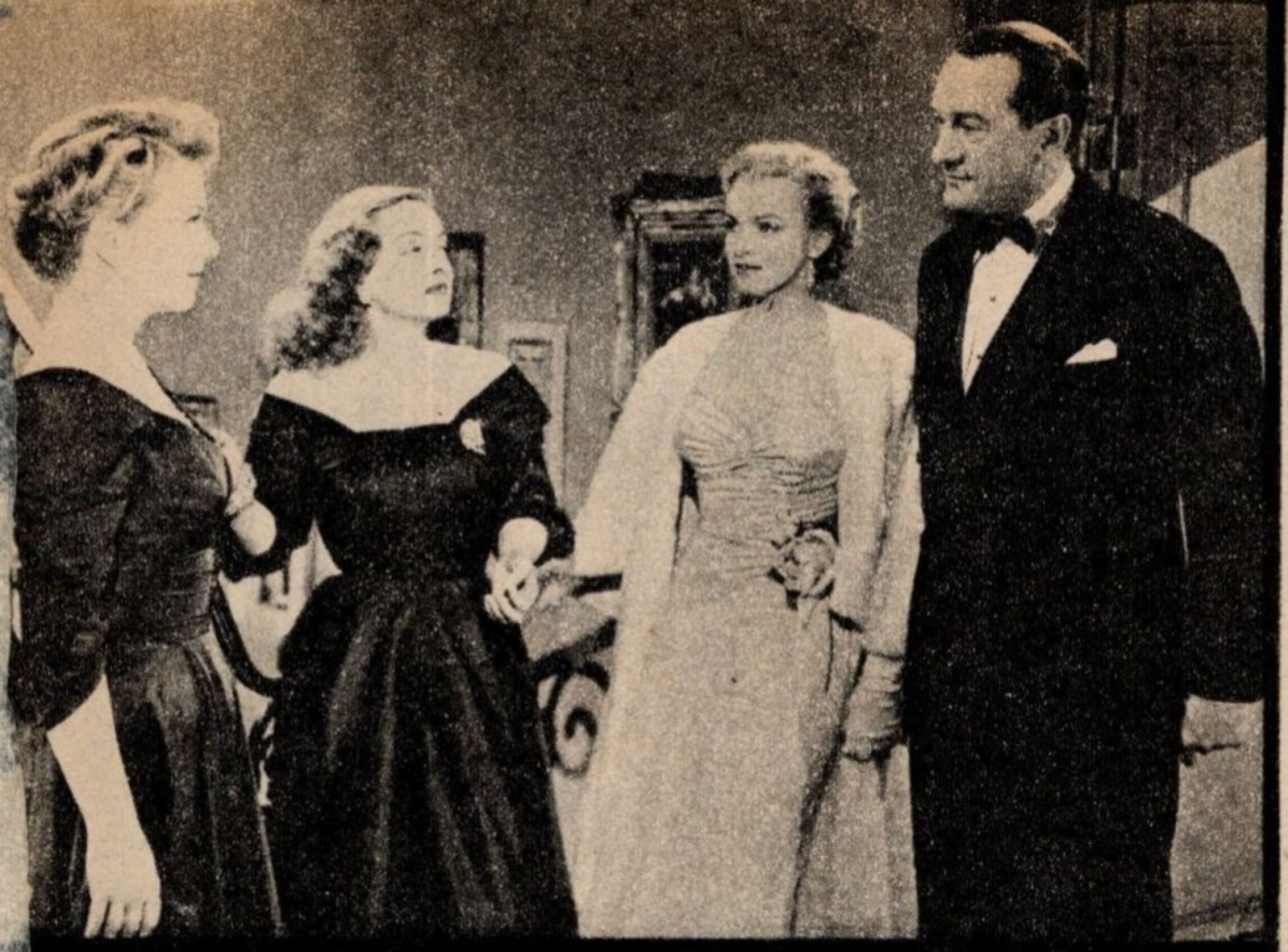
Femela—mamă

Mai importantă decît dilema căsătorie-profesie, dependenţă-independentă, a apărut lupta pentru maternitate. Aşa cum o dădea Bette Davis în **Minciuna cea mare** (1941) această bătălie trece de la atroce la sublim. Îndrăgostită de un bărbat însurat, despre care se află că a murit pe front, Bette Davis îi convinge soţia (Mary Astor) — o mare pianistă care nu înţelege să-şi sacrifice arta de dragul maternităţii — să nu renunţe la copilul ce-l aştepta, urmînd ca să spună că e al ei. În ciuda urii dintre ele, tîrgul se încheie şi cele două femei, petrec împreună, izolate de restul lumii, cele nouă luni. Timpul trece şi într-o bună zi moartea bărbatului se dovedeşte a fi fost doar un zvon. Rivalitatea dintre cele două personaje feminine reînvie, dar cîştig de cauză va avea cea care a ales să fie mamă, sfidînd natura care nu o hărăzise cu acest rol.

Pornind de la o premiză oarecum asemănătoare, îşi impune dreptul de a fi mamă şi Olivia de Havilland (recompensată cu Oscarul pentru interpretare) în **Fiecăruia ce i se cuvine** (1946). După o noapte de dragoste cu un aviator, o tînără rămîne însărcinată. El pleacă pe front şi moare. Sfidînd morala curentă, ea păstrează copilul. După ce naşte la New York, se întoarce în orăşelul natal şi pentru a salva aparenţele îşi încredinţează băiatul unei femei să-l crească, mergînd pe ascuns să-l vadă. Cînd, după cîţiva ani, se iveşte un bărbat care vrea să o ia de nevastă, ea îl evită, în aşa fel încît el crede că e vorba de un alt bărbat. Şi el chiar exista, dar nu era vorba de un iubit, ci chiar de fiul ei.

Tot în apărarea unei **maternităţi ultragiate se ridică şi personajul medicului** din **Johnny Belinda** (1946) — semnat de regizorul de origine română, Jean Negulesco. Pentru a salva de la oprobiul unei mici localităţi de pescari o

Mary Pickford, ingenua, a făcut un prim pas spre independenţa personajului feminin. Ellen Burstyn l-a făcut pe al 1000-lea (în *Alice nu mai locuieşte aici*)



Anne Baxter, Bette Davis, Marilyn Monroe și George Sanders în *Totul despre Eva*

(1977) — Diane Keaton: secretarele din **De la 9 la 5**; balerina din **All That Jazz** (1980) Ann Reinking; — militanta din **Ce tineri eram** (1973) — Barbra Streisand și cea din **Reds** (1982) — Diane Keaton; și nu în ultimul rînd muncitoarea Karin Silkwood (1983) — Meryl Streep din **Silkwood** și actrița din **Frances** (1982) — Jessica Lange, făcînd din biografia reală a unei vedete din anii '30, Frances Farmer, distrusă de patronii hollywoodieni, un act de acuzare la adresa Cetății filmului, dar nu mai puțin a societății și moralei americane, cu o virulență cum nu s-a văzut prea des pe ecrán.

Concluzia poate părea paradoxală. Dacă în anii 30—40 femeia luptînd pentru drepturi egale în viață apărea mereu triumfătoare în lumea de iluzii a ecranului, în anii '70—'80, femeia eliberată de vechile inechități, în litera legii, încetează să triumfe pe pînza ecranului-document.

Adina DARIAN

În viață și pe ecran în rol de femeie independentă (Jane Fonda în *Klute*)

ată surdomută, violată, medicul își ısumă el paternitatea copilului ce ırma să se nască.

Dintre sutele de portrete de mame in filmul american, cel al Maei-Joad din filmul lui John Ford 940), inspirat de paginile romanului i John Steinbeck, „Fructele mîniei" mîne peste ani ca o efigie a matertății. Jane Darwell obține Oscarul lui mai bun rol secundar, pentru fel cum a întruchipat nu numai draostea maternă dusă pînă la comleta uitare și dăruire de sine, dar și entru forța de a munci, de a înțeege, de a se sacrifica și de a spera entru familia ei. Forță ce a dus întotdeauna societatea înainte.

Femeia în război

În filmele contemporane celei de a doua conflagrații mondiale, femeia nu apare niciodată lipsită de cochetărie, de nepăsare chiar, confruntată brutal cu realitatea războiului, a morții, întreaga ei concepție de viață se schimbă. Cel mai tipic exemplu din anii '40 rămîne **Mrs. Miniver** (1942) cu Greer Garson în rolul titular. În prima scenă, Mrs. Miniver este indignată că modista a vîndut pălăria pe care și-o dorea și de necaz cumpără alta și mai scumpă. În același timp soțul ei cumpără o mașină tot peste posibilitățile lor. Agreabila bunăstare avea însă să fie pulverizată o dată cu intrarea în război. Fiul venit în vacanță, în loc să se întoarcă la Oxford, pleacă să lupte pe continent. Tatăl, cu tîmplele albite, îmbracă din nou uniforma marinei militare. Mrs. Miniver rămasă singură găsește într-o zi în casă un soldat german. Dilema alegerii între două pălării îi pare acum cu totul ridicolă. Rînd, pe rînd, toți cei rămași acasă vor înțelege că nimic nu mai poate fi ca mai înainte, că nimeni nu poate fi scutit de suferință. Nici de moarte.

Făcînd un salt peste timp nu se poate să nu relevi schisma produsă în mentalitatea Hollywoodului, așa cum se reflectă pe un alt front de acasă (**Întoarcerea acasă** — 1978, de Hal Ashby). În așteptarea soțului care luptă în Vietnam, soția, pentru a se simți mai aproape de el, se face infirmieră la un spital militar, dar sfîrșește prin a se îndrăgosti cu adevărat de unul dintre cei întorși, infirm, din infern. Prinși în capcana propriilor sentimente, ei vor trăi clipe de dragoste atroce și sublime, sfîșiați între obligații morale, sentimente și traume fizice, amintiri din apocalips. Reîntors, soțul încearcă să înțeleagă, dar la rîndul său, traumatizat, nu poate relua viața normal. Raportul dintre cei trei nu are însă nimic comun cu clasicul triunghi adulter, ci ne oferă încă un exemplu de destine prinse și sfărîmate sub prelata istoriei. Rolul feminin în interpretarea lui Jane Fonda — actrița cunoscută pentru a-și fi investit gloria de vedetă în multe cauze cetățenești, printre care și manifestațiile împotriva războiului din Vietnam — rolul capătă un plus de virulență.

Filmul ca document

Încă înainte de **Întoarcerea acasă**, Jane Fonda a răsturnat prin opțiunile ei de actriță multe dintre tabuurile personajului feminin din filmul american. Ea a impus ca vedetă dar și ca producător independent, o nouă serie de filme care, din anii '70, aveau să facă din personajul feminin din nou centrul universului. Dar nu al unui univers de iluzii și visuri, ci al unui univers-document, incandescent, ca și realitatea. Noul personaj feminin își cîștigase un statut egal și independent, în fața legii, dar practica vieții îl așeza nu o dată, pentru a supraviețui, sub protecția bărbatului, parte dintr-o majoritate manipulată. Iată de ce privirea și adesea glasul acestor noi eroine din filmul american se ridică acuzator la adresa Americii. Așa au fost: tînăra din Klute (1971) Jane Fonda; cîntăreața din **Rose** (1978) — Bette Milder și cea din **Fata minerului** (1980) — Sissy Spaceck; intelectuala boemă din **Annie Hall**

MAG. ESTIVAL

note de regizor

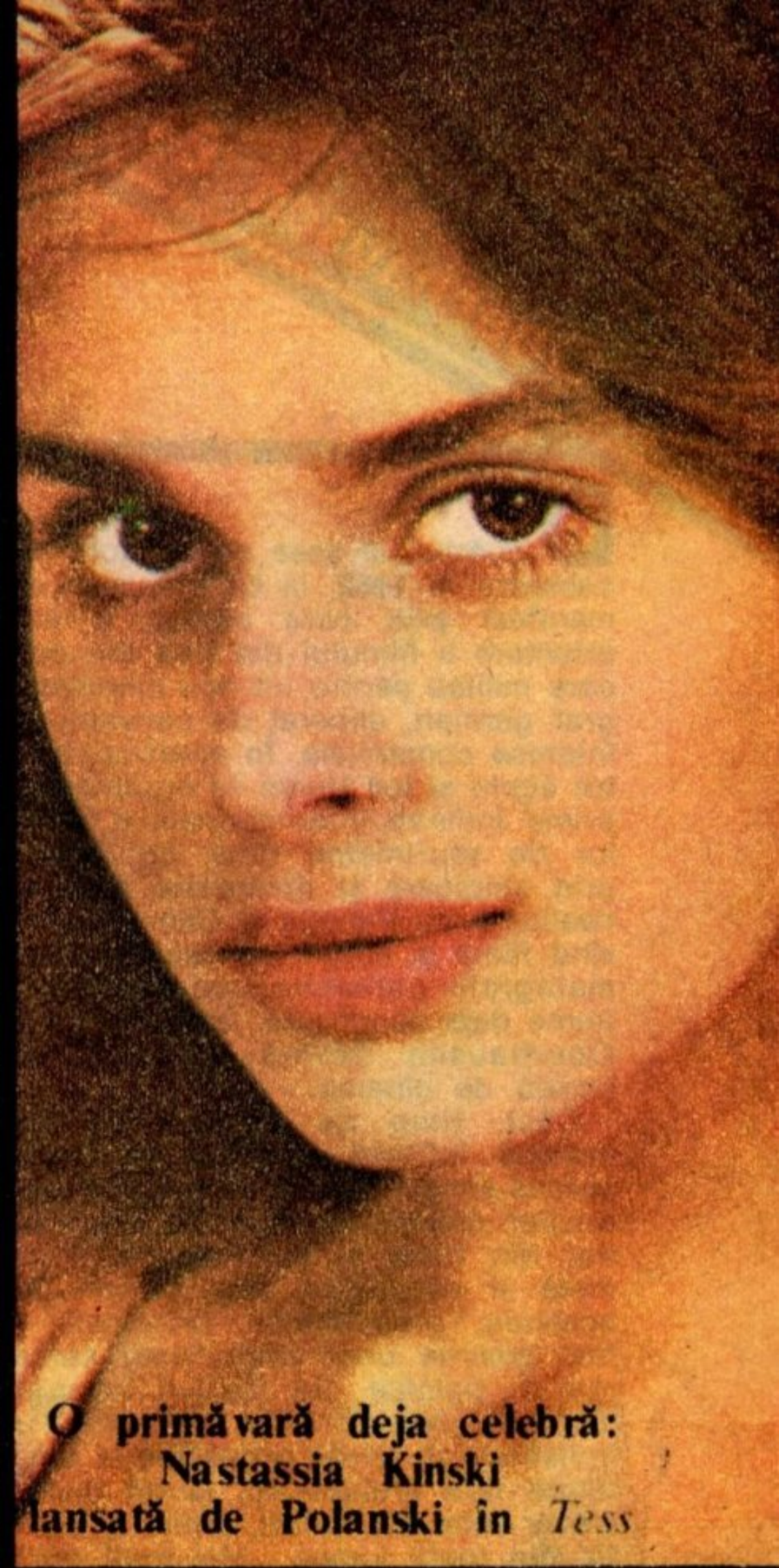
Și filmul recreă femeia

Că artele au glorificat femeia e firesc, în rostul lor de dialog aparte al omului cu sine însuși în raport cu nemărginirea; că filmul a reușit s-o facă în materia sa proprie, e încă o mărturie a apartenenței sale consubstanțiale la Artă. Nimic din ce e omenesc nu poate fi străin artelor, conștiinței de sine a omului, deci: cu atît mai „pars pro totum" e tematica matricei vieții, misterului ieșirii din neființă, datorat puterii dincolo de putere al femeii. Gestul acceptat de a da viață în dialog cu porunca firii e al femeii și el urmează acestui ritual fantastic, că e joc, sublim, că e cufundare în veșnicie, demiurgic, că e renaștere. Care e dragostea. Între bărbat și femeie. Frumosul și neașteptatul, cruzimea și gingășia, saltimbăcia și extazul — iată torentul nesfîrșit al viețuirii ce o numim feminitate, iată substanța magmatică ideală a turnării ei... în fluxul unui film...! De la zeițele egiptene purtînd opulența bustului în bazalte pînă la surîsul Jeannei Samary ce vibrează în pasta lui Renoir, de la misterele Delfice, spectacol magic al farmecului feminin al Pythiei pînă la dansul Pliseţkaiei, de la Fecioara cu porumbița, eternă grație elenă pînă la Domnișoara Pogany, nemuritoare brâncușiană — artele vizibilului au celebrat eternul feminin într-un cult al jumătății de forță renăscătoare a omenirii. De la „Cîntarea Cîntărilor" la sublimarea baudelaire-iană sau la stanțele lui Nichita, cuvintele au fost imn dedicat acelui fluid uman întrupat în femeie. E gloria filmului a fi turnat în materia sa aspectul cel mai sublim al vieții, „clipa ce trece" care în feminitate e... farmecul său indicibil. Poate n-ar fi fost îndreptățit filmul a fi artă, dacă n-ar fi adus elogiul său acestui inefabil, făcîndu-l substanță a fluxului său spațialo-temporal, audio-vizual... Repet butada ce am născocit-o văzînd pe un ecran pe Garbo: dacă n-ar fi fost inventat decît pentru a eterniza farmecul vieţuirii acestei femei și încă cinematograful ar fi fost justificat să apară! Butada are, desigur, reversul fiecărui cuvînt de spirit: prin surprinderea în devenirea sa a misterului forței feminine, vitală și renăscătoare, filmul aduce timbrul său specific, inconfundabil, în concertul artelor, glorificînd-o... „Femeia dumnezee", scria poetul și artele nu fac decît s-o repete... Divă, star, vedetă... cuvintele acestea exprimă, de fapt,

forța fantastică a filmului în împlinirea zeificării femeii.

Dacă cinematograful e născutul dintîi al societății industrializate și de consum, desigur lui i se datorează repunerea femeii în cadrul de interes al maselor. Dacă sculptura glorifica femeia în Forum și Agora, dacă pictura o diviniza pe zidurile basilicilor, dacă romanul adula femeia-lui Balzac și Zola artele sfîrșitului de secol obosite și dornice de revirimentul modernismului, o părăsiseră cu totul. Era sortit filmului abia născut să repună în drepturile sale eterna prezență vivificatoare a femeii: artă a maselor sau a societății de consum, el proliferează fantasticul feminin îndeplinind astfel vocația oricărei arte. Fie că „Vamp" a fost numele dat americancei Theda Bara (după filmul **The Vamp**) sau franțuzoaicei Musidora (filmul **Les Vampires**, 1915), fie că s-au numit „Diva" (Garbo, nu?) sau „Star" (Harlow... star-system era chiar tehnologia unei reclame), fie că erau marile actrițe „laureate" sau necunoscute „de pe stradă", aceste femei din cinema satisfăceau eterna nevoie de eternul frumos feminin. Dacă cinema-ul e arta epocii laice, pozitiviste și materialiste, atunci e tot gloria filmului că a oferit milioanelor de spectatori ai sălilor obscure un înlocuitor al misticei feminine, sălășluită de-a lungul timpului în ritualuri și zeițe, în Sfincși și Gioconde, dînd prilejul de defulare al misticei laice a audiovizualului ce se constituia, iată, în acea mereu problematică mass-media. Chipuri peste chipuri de femei trăind clipa extatică a unui sentiment, în fața milioanelor de semeni obosiți după munca zilei sau în relaxare duminicală, în fața cuplurilor de îndrăgostiți, sau nu, a singurătecului incurabil, sau a plutonului venit încolonat... Un flux mai adevărat, căci e mai viu și mai puternic decît chiar al anodinului trăit, o fermecare otrăvicioasă a „uzinei de vise",... acel flux învăluitor care e un film... cuprinzînd efluviile mereu visate, de mistere, ale ...Ei...! Mergem la cinematecă și pentru acest ritual al îmbăierii în feminitate... Superbă soartă a unei... arte. Nicicînd o bătaie de pleoape n-a fost artă decît prin curgerea acestor clipe pe un ecran... nici surîsul Giocondei n-a fost împlinit de inefabilul speranței decît tot acolo. Parfumul unui vînt de primăvară a vibrat numai acolo în buclele lor, iar gestul hotărîtor al unei vieți l-a rostit o mînă de femeie în fluturarea sa pe o pînză cu umbre mișcătoare. Un flux neîntrerupt ne poartă din fragilitatea Lilianei Gish spre vulnerabilitatea Paulettei Goddard, trece prin electrizarea Marlenei Dietrich ori sublimul Gretei, prin forța feminității conștiente numită Davis sau Hepburn, evazivul Delphinei Seyrig, puritatea feciorelnică a Samoilovei, ca și responsabilitatea matură a Margaretei Pogonat sau eliberarea Dianei Keaton... E forța acestei arte de a surprinde devenirea clipei, ceea ce e tot una cu a spune... femeie.

Savel STIOPUL



O primăvară deja celebră: Nastassia Kinski lansată de Polanski în *Tess*

Fără idealizări, despre avatarurile cuplului (*Fericirea* **de Agnès Varda cu Jean Claude și Claire Druout)**

Oberhausen '84

Ediție jubiliară

Douăzeci și șase de regizori, redactează în 1962, la Oberhausen, un manifest prin care cereau o altă orientare a filmului din țara lor, prin care militau pentru un nou cinematograf german, eliberat de convenții și interese comerciale. În acest context, tot acolo și tot atunci se organizează prima întîlnire internațională a filmelor de scurtmetraj care, cu timpul, prin amploare și diversitate avea să rivalizeze cu Veneția și Cannes. Lansînd filme și autori, consacrînd cinematografii naționale, redescoperind nume deja cunoscute, festivalul de la Oberhausen devine o adevărată școală de cinema.

Căci, timp de treizeci de ani această întîlnire reușește să depășească simpla trecere în revistă a producției cinematografice de scurtmetraj din lume și înregistrarea automată a dezvoltării sau a evoluției acestuia; preocuparea principală a fost găsirea unor semnificații culturale și politice. De la bun început, motto-ul sau „Drumul spre vecini" a constituit un fel de provocare la o întîlnire fără prejudecăți, la un dialog sincer între realizatori, critici și cinefili din toată lumea. „Mai mult decît atît, Oberhausen a devenit — după cum mărturisea Wolfgang Ruf, directorul festivalului, „o fereastră deschisă spre lume, o fereastră care-i reflectă ciocnirile și schimbările cu precizia unui seismograf".

Ediția de anul acesta, jubiliară, a adunat în competiție, din cele mai îndepărtate colțuri ale lumii, 79 de filme ce transfigurează, dar mai ales surprind (uneori chiar speculînd) fragmente de realitate, în ideea că „drumul spre vecini" se face mai mult prin semnalarea faptelor sociale și politice ale vremii decît prin interpretarea lor. Așa se explică unanimitatea juriului în a acorda Marele premiu ex aequo unui documentar guatemalez **La drum, patrie!** și unuia polonez **Protocolul distrugerii. La drum, patrie!** este prima încercare a cineaștilor guatemalezi de a crea un cinema autentic, angajant, capabil să se pronunțe politic și să atragă atenția lumii asupra lor, fără artificii gratuite, cu obiectivitatea și sobrietatea jurnalului de actualități.

Filmul polonez este povestea unei familii de țărani, care, după ce cu greu și-au construit o casă, sînt nevoiți să o împartă cu un chiriaș a cărui atitudine nu este dintre cele mai oneste; un conflict psihologic care devine social în momentul cînd autoarea Jadwiga Zajicek nu se mărginește la simpla sesizare a lui ci încearcă să-l descifreze.

Să credem oare că cinematograful a ajuns la o etapă a dezvoltării sale cînd e mai penetrant cuvîntul decît imaginea, sau publicul descifrează mai ușor o frază verbală decît un simbol vizual?

O întîlnire internațională a cărei importanță este demonstrată de o retrospectivă

Căci multe dintre premiile acordate ne îndreptățesc să credem acest lucru: **În portul Belen,** documentar peruan despre modalitatea de manevrare a locuitorilor unui oraș prin intermediul unui post de radio, adevărat mijloc de alienare ce marchează viața familiilor prin avalanșa de informații pe care o difuzează; sau documentarul norvegian **Cum ne-au luat țara Sami** de Skula Eriksen și Kare Tannvik, film despre lupta pentru supraviețuire a minorității lapone care în condițiile renunțării treptate la țară, limbă și cultură, nu recurge la violență, ci dimpotrivă militează pentru convietuire pașnică; sau **Adăpostul,** lucrare de diplomă a regizoarei indiene Uma Segal despre condițiile de viață ale locuitorilor din Bombay; sau documentarul **Înapoia ferestrelor** de Petra Tschörtner (R.D.G.), destul de banală dealtfel înregistrare a trei cupluri dintr-un imobil din Postdam care pur și simplu își povestesc viața în fața camerei de luat vederi, doar încărcătura spirituală a replicii reușind să salveze filmul de la monotonie.

De cele mai multe ori însă, nivelul artistic al competiției a fost susținut de filmul de animație, experimental sau de ficțiune, ale cărui mijloace mai diversificate de exprimare, deși uneori mai puțin penetrante la un public acomodat cu mesajul gata descifrat, sînt totuși mai adecvate unei meditații filozofice ori fine ironii pe tema condiției umane. Răsplătit de juriu doar cu unul dintre cele șase premii de animație, filmul intitulat **Cronica nr. 6** realizat de Julian Antoniszczak sancționează realități sociale printr-o prezentare amuzantă. Originalității tematice și stilistice i se adaugă ineditul tehnicii., Autorul gravează cu aparate construite de el însuși imaginile pe pelicula albă, pe care le colorează apoi manual.

Premiul FIPRESCI a fost acordat unui film de ficțiune gruzin **Tatăl,** semnat de Levan Zakareișvili: trista istorie a unui tată care după ce își ispășește pedeapsa, încearcă să petreacă o zi cu fiul său, dar din greșală și fără să știe, se plimbă cu un copil care nu este al lui; autenticitatea interpretării unui mediu social și discreția prezentării relațiilor umane, fac din acest film o subtilă analiză psihologică.

Încadrat într-un grupaj intitulat „Tinerețe", alături de filmul gruzin, a reținut atenția dar din păcate, numai a publicului, scurtmetrajul **Solo pentru sax** de Radu Nicoara. Am fost reprezentați la această ediție jubiliară, cred, mai bine ca niciodată. În grupajul „Artă", alături de o peliculă premiată, **Miraj** (un experiment formal, prilejuit de o călătorie magică), filmul de animație **Monolog** de Zoltan Szilagyi, parabola despre imposibilitatea de comunicare și implicit o pledoarie pentru depășirea acestei dificultăți, sugerată de exemplul concret al unui feroviar al cărui eșec pe toate planurile îl înstrăinează — s-a remarcat prin valabilitatea mesajului și prin noutatea stilistică. A treia peliculă românească încadrată de astădată la filmele despre muncă a fost documentarul **Căutătorii de aur** de Copel Moscu, descriere sensibilă a pasiunii pentru o meserie transmisă de generații, din tată în fiu, subliniere a miracolului autentic pe care-l presupune o muncă ce implică dăruire, frumusețe morală, integritate. Trei pelicule, trei autori, trei stiluri diferite; fiecare în felul său a fost ceea ce ne dă curajul să credem cu îndîrjire într-o recunoaștere viitoare a filmului românesc.

Evenimentul de seamă al acestei ediții, în fața căruia chiar cele mai bune filme din competiție au pălit a fost desigur **Retrospectiva.** Alcătuită de criticul Wilhelm Roth sub titlul „30 de ani de Oberhausen" ca o istorie critică și conștient subiectivă a filmului de scurtmetraj prezentat aici, retrospectiva a cuprins mai întîi un ciclu de mari succese, adică filme premiate; apoi filme remarcate de festival, filme nerecunoscute sau neînțelese la data apariției sau filme care din diferite motive nu au putut fi proiectate la vremea lor. Retrospectiva a presupus redescoperiri și noi descoperiri, a stabilit legături, a confirmat doi mari regizori de animație: Jan Svankmajer și Zbigniew Rybczynski, a însemnat înainte de toate o lume populată de cele mai alese nume:Polanski, Lenica, Vukotić, Godgrey, Bossak, Huszarik, retrospectiva a ilustrat un mod de a gîndi, sau mai bine-zis o diversitate de posibilități de exprimare, a reprezentat o epocă și mai ales cum s-a ajuns la starea de astăzi a filmului de scurtmetraj, a fost o strălucită pledoarie pentru scopul și posibilitățile adesea ignorate ale filmului scurt.

Oberhausen a însemnat această a 30-a sa ediție un moment adevărat, o sinteză, o privire decisiva pentru istoria filmului de scurtmetraj.

Mariana OLTEANU

corespondență din Londra

Secvențe pe micul ecran

La începutul anului, la Londra, am făcut o intensă cură...televizistică.

Una din primele imagini care m-au întîmpinat pe micul ecran londonez a fost înfățișarea familiară a lui Sue Ellen, la fel de roșcată dar parcă ceva mai slabă decît mi-o aminteam. Poate din cauză că între timp necazurile au cam năpădit celebra familie Ewing. Bătrînul Jock a murit, lăsînd compania moștenire celor doi fii — J.R. și Bobby. Sigur însă că J.R. se străduie din răsputeri să devină singurul conducător al companiei. Sue Ellen s-a întors la el, de dragul băiețașului lor, dar începe o idilă cu profesorul acestuia de înot, un tînăr chipeș și... foarte tinerel. Bobby și Pamela au divorțat, nu se știe de ce, sau poate din cauza intrigilor lui J.R. și ale surorii vitrege a lui Pam îndrăgostită de Bobby. Divorțați, divorțați, dar gelozia îi cuprinde de fiecare dată cînd se întîlnesc în oraș, însoțiți fiecare de către altcineva. Miss Ellie se recăsătorește cu un amor din tinerețe, spre stupoarea copiilor și a telespectatorilor.

Canalul TV difuza la începutul anului un serial de mare interes — **Kennedy** — reconstituind împrejurările care au dus la asasinarea președintelui. Nimeni pînă azi nu a mai evocat cinematografic acest eveniment tragic, poate și din cauza controversei acerbe privind adevărata versiune asupra celor petrecute. Scenaristului Red Gadney i-au trebuit 2 ani pentru a scrie scenariul, respectînd versiunea oficială. Actorul Martin Sheen deține în acest film în 7 episoade rolul principal. Regizorul Jim Goddard nu a schimbat nimic din scenariu, considerînd că a dat dovadă de destul curaj aventurîndu-se el, englez, pe un teren evitat de americani. La o conferință de presă el a explicat că serialul nu trebuie să creeze o atmosferă de tristețe, întrucît el a încercat să-i prezinte pe președinte mai ales în viața sa fericită de familie.

Spre uimirea și plăcerea mea am urmărit pe canalul BBC 2 la emisiunea „Lumea naturală" un film documentar despre Delta Dunării, frumos realizat de Alan McGregor. După o inspirată prezentare a cormoranilor, egretelor, șerpilor și pelicanilor albi ce trăiesc într-o minunată lume a sălciilor, trestiilor și apei din Delta Dunării, Agenția noastră de turism din Londra a fost copleșită de cereri de excursii în România.

Frumosul Richard Chamberlain (Hamlet, lord Byron, Dantès) revine pe micul ecran cu rolul de succes care l-a consacrat cu mulți ani în urmă în serialul tv. **Dr. Kildare.** Pe o perioadă de 50 de ani, eroul întîmpină aventuri nenumărate, dovedind multă tărie de caracter în fața loviturilor sorții. Barbara Stanwych, celebra vedetă de odinioară își face reîntoarcerea triumfală în rolul unei vîrstnice moșierițe australiene, care-l urmărește cu dragoste și ură pe Chamberlain.

După prezentarea la BBC 2 a unui frumos documentar despre Delta Dunării, Agenția de turism din Londra e copleșită de cereri de excursii pentru România

Un documentar reușit mi s-a părut **Schindler,** după cartea „Arca lui Schindler" de Thomas Keneally, cîștigătoare a unui premiu Booker. Pornind de la un eveniment ieșit din comun: salvarea fostului comandant al unui lagăr nazist de către... prizonierii săi — documentarul prezintă figura lui Oskar Schindler, în aparență fabricant nazist, în realitate salvator al prizonierilor din lagăre, cu riscul vieții și averii sale. Fabrica lui Schindler se ocupa mai degrabă cu sabotajul decît cu producția, de pe porțile sale nu ieșea nici un fel de armament folosibil, fabrica fiind de fapt un pretext pentru salvarea prizonierilor ce „lucrau" acolo. Datorită manevrelor sale, au fost salvați chiar și cîteva sute de prizonieri de la Auschwitz, singurii scăpați cu viață din coșmarul de tristă amintire. La sfîrșitul războiului, cînd Schindler s-a refugiat la aliați sub protecția prizonierilor săi, el purta un inel dăruit de aceștia pe care se putea citi următoarea inscripție: „Cel ce salvează o singură viață, salvează întreaga lume". Filmul lui John Blair beneficiază de imagini de arhivă inedite, mărturii originale și de interesantul comentariu al lui Dirk Bogarde.

Două staruri care n-au mai apărut pînă acum la BBC, și nici n-au mai jucat împreună niciodată, evoluează într-o comedie polițistă turnată pentru televiziune, **A Talent for Murder** (Talent pentru crimă). E vorba de Angela Lansbury și Laurence Olivier — ea în rolul unei scriitoare de romane polițiste imobilizată într-un scaun cu rotile, pîndită de diverse primejdii și el, doctorul ei. O adevărată sărbătoare a iocului scînteietor și al umorului britanic.

Din galeria primelor 10 filme la box-office nu trebuie trecut cu vederea un fermecător film științifico-fantastic — **Krull,** combinație de **ET, Odiseea spațială, Războiul stelelor** și **Cavalerii Mesei Rotunde.** Situat într-o perioadă indefinită, filmul istorisește peripețiile prințului Colwyn în încercarea de a-și recupera mireasa din ghearele Fiarei, ai cărei ucigași i-au asediat regatul. O lume a castelelor și cavalerilor medievali în care bătăliile se duc însă cu săbii cu laser ca în **Războiul stelelor.** Profesionalismul realizatorului Peter Yates și al actorilor englezi Ken Marshall, Lysette Anthony, Francesca Annis, transformă pelicula într-o frumoasă poveste cu minuni, chiar dacă aceste efecte speciale sînt cunoscute din alte filme.

Anca Anastasiade PITEA

De la romanticul lord Byron (în fotografia noastră) la activul doctor Kildare, același (frumos) Richard Chamberlain

Interviu imaginar cu Luis Buñuel

Eu: Bună ziua, domnule Bunuel; Sînt...

Luis Bunuel: Știu, știu! Ești tipul care rîdea în hohote la proiecția cîtorva din filmele mele. Îmi place să urmăresc reacția publicului; dar tu te amuzai ca un nemernic (rîde).

Eu: Mă așteptam să fiu refuzat în a-mi acorda un interviu, dar să fiu întîmpinat cu un reproș atît de crud, nu-mi imaginam...

L.B.: Nu e un reproș, liniștește-te! Comparația mea ascunde o mare tandrețe. Nemernicia e atributul întregii lumi pe care o aduc pe ecran și pe care o tratez nu cu cinism și răutate, cum s-ar bănui ci cu înțelegere și compasiune. Tu ai avut o stare de receptare adecvată, ca să zic așa.

Eu: Reacția mea la filmele dumneavoastră a fost una imediată, a unui spectator lipsit de prejudecăți și nu a unui specialist, a unui analist.

L.B.: Pe mine asta nici nu mă interesează...

Eu: Dacă am trece, totuși, la un fel de analiză, după ce mi-ați caracterizat lumea cinema-ului dumneavoastră, vă suspectez de o reacție paradoxală; cum te poți amuza de o lume meschină, limitată, nemernică, așa cum spuneți dumneavoastră, de o lume agonizînd în tihna ei burgheză?

L.B.: Sau tihna ei mic burgheză. Dar comiți o eroare spunînd că această lume agonizează; nu agonizează, nu moare, există pur și simplu, pretutindeni, așa bolnavă cum e. E lumea mea. Fiind bolnavă, trebuie să-i faci diagnoza și pentru asta se cere investigație. Eu apelez la vivisecție, metodă crîncenă, nemiloasă, dar de excelentă conlucrare cu pacientul. Bolnavul va striga: acesta-i organul care trebuie operat sau înlocuit.

Eu: Și cum se împacă această operație care presupune mai degrabă o anume răceală, chiar cruzime, cu tandrețea de care vorbeați?

L.B.: Dragul meu, cu lumea pe care o investighez am o înrudire de sînge. Nu-ți poți vedea mama, fratele, sora, suferind, fără să-ți stîrnească compasiune. Dar simpla compasiune nu rezolvă mare lucru. Și atunci, prin vivisecție descopăr dimensiunile bolnave sau atrofiate, cu tehnica și starea de spirit a specialistului, care presupune o anume distanțare, răceală, o abstragere din contingent.

O lume bolnavă, bolnavă... și un chirurg cu farmecul discret al cruzimii

Eu: Mă întreb, totuși, dacă vizavi de o astfel de operație, rîsul meu era starea justă de receptare?

L.B.: Am încercat să-ți explic viziunea mea asupra lumii. Tu te cramponezi de îndoiala pe care o ai asupra stării tale de receptare...

Eu: Da, pentru că dumneavoastră ați deplasat discuția spre modalitatea receptării operei de către public.

L.B.: Perfect normală deplasarea de la procesul de creație către actul receptării. Tehnica procesului meu de creație nu mi-o va cunoaște în întregime nici un teoretician, nu mi-o cunosc bine nici eu însumi. Pentru că îți spuneam că eu investighez umanitatea bolnavă și fără o colaborare cu pacientul, întreprinderea își pierde din eficiență.

Eu: Să revenim la părerea dumneavoastră asupra reacției mele, don Luis — îmi permiteți să vă spun așa?

L.B.: Îți repet: reacția ta a fost firească, sănătoasă. Ai văzut vreodată iarna o bătrînică alunecînd și căzînd pe un ghețuș?

Eu: Am văzut.

L.B. Căzătura ei, care e o suferință, ți-a stîrnit rîsul?

Eu: Rîsul nu e o reacție sărăcită?

L.B.: Ehe, cîte nuanțe are rîsul!

Eu: Nu credeți că filmul, odată terminat, îți poate infirma sensul intenționat?

L.B.: Sensul operei mele sfidează orice simbolistică. Eu nu bat șaua ca să priceapă iapa. Nu creez premeditat simboluri, ci accesibilitate. Iată de ce urmăresc reacțiile sălii, de ce am reținut-o și pe a ta!

Eu: După opinia dumneavoastră, care e cel mai mare regizor de film din lume?

L.B.: Cel mai mare regizor, după mine, e Bergman, urmat de Fellini. Cînd se proiectează filmele noastre ceva se schimbă în lume.

Eu: Modestia îi cam ocolește pe iberici.

L.B.: Dacă am fi fost mai modești, Don Quijotte nu s-ar fi născut la noi.

Eu: Nu vi se pare cruzime și lipsă de umanism necruțarea cu care tratați aproape toate personajele? Cel puțin în **Farmecul discret al burgheziei** nu iertați pe nimeni!

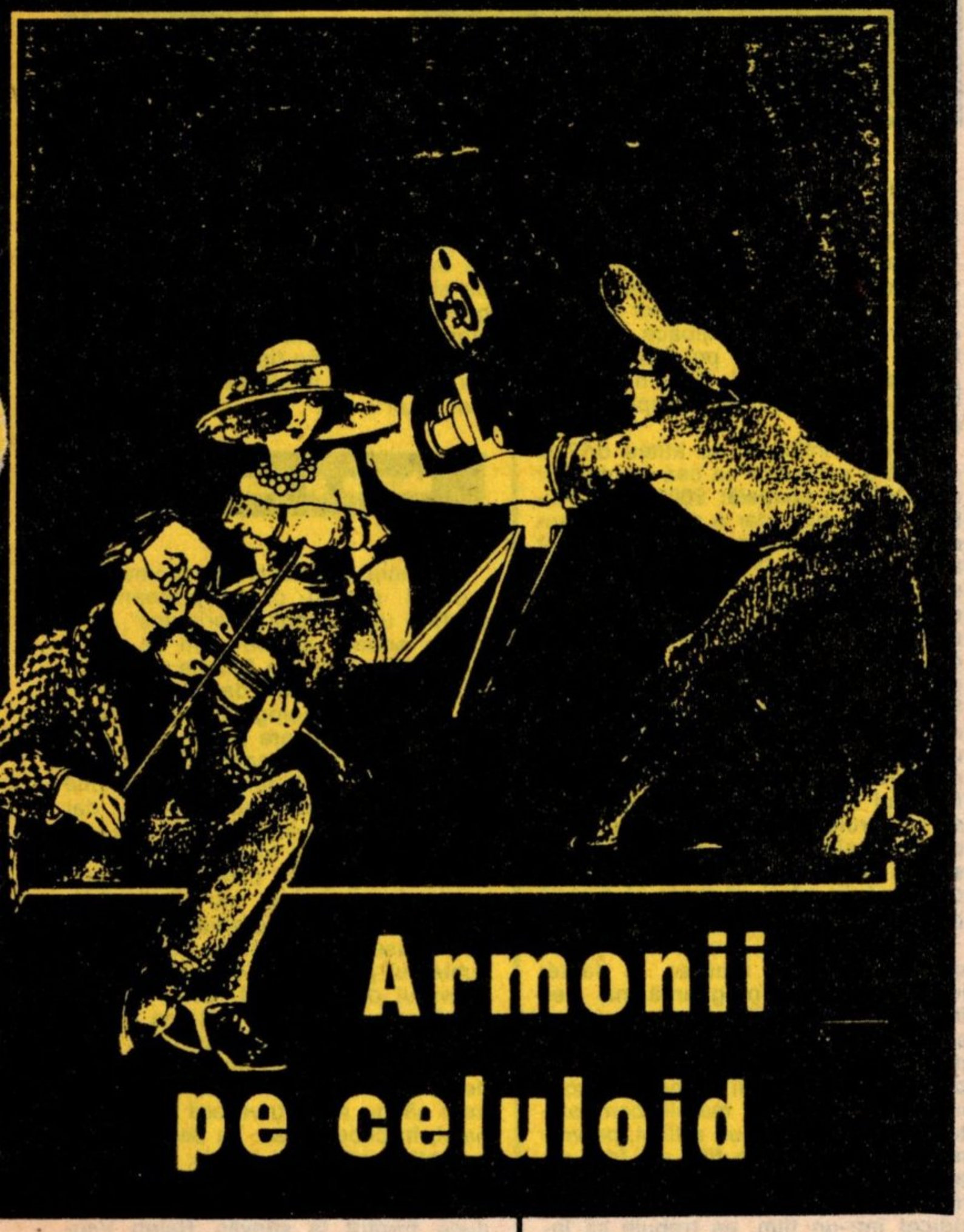
L.B.: Ai putea să-mi vezi virulența dacă voi face vreodată **Farmecul discret al micii burghezii!** Cît privește umanismul, nu cred că vehicularea unor idei umaniste sau personaje care să le corespundă, poate da certificatul de valoare al operei. Eu, creatorul, trebuie să stîrnesc în receptor acea „prise de conscience". Asta ar putea să însemne că, parafrazîndu-l pe Bergson, ceea ce fac depinde în mai mică măsură de ceea ce sînt, dar sînt, în mod sigur, ceea ce fac.

Eu: Știți că am resimțit și milă privindu-vă lumea din film?

L.B. Ce-ți spuneam? Sînt și eu bolnav, dar nici cu tine nu mi-e rușine! Cît despre mine, e prea tîrziu să mă mai îngrijesc. Tu însă...

Vistrian ROMAN

La Musique Du Film



Armonii pe celuloid

1. „Fii serios — mi-a spus odată un confrate avizat — nimic nu-i mai ușor decît să scrii o muzică ilustrativă". Să fie oare așa?

2. Muzica de film este un domeniu la care „se pricepe toată lumea", așa cum se pricepe la fotbal și la filmul însuși, toată lumea recunoscînd însă în același timp că nu se pricepe la muzică (de altfel mulți o fac cu „legitimă mîndrie"). Este atunci locul muzicii de film pe mîinile muzicologului?

3. Pricepîndu-se toată lumea deci, circulă în popor două variante de judecată de valoare. Prima ar suna astfel „nici n-am observat muzica, înseamnă că e bine, se integrează perfect în film" (N.B. Adorno spunea că spectatorul de film este un **ascultător neatent**). A doua pretinde muzicii unui film o temă pe care s-o poată fredona oricine pe stradă a doua zi. Ambele variante conțin o doză de necesitate și o doză de bun-simț. Dar nu avem oare atunci de-a face doar cu o pendulare a muzicii de film între neîndeplinirea și depășirea atribuțiilor sale?

Acestea ar fi premisele. Dorința mea de a scrie despre capacitățile extraordinare ale muzicii de film, în filmul românesc, de a scrie din punctul de vedere al muzicianului, dar și al cinefilului pasionat și poate nu complet neavizat, pornește din dorința de a combate punctul 1, de a justifica necesitatea specialistului de la punctul 2, de a găsi calea de mijloc la punctul 3, și apoi de a sintetiza opiniile profesioniștilor din domeniu, care au mai fost parțial cunoscute din diferite interviuri publicate de revista și almanahul „Cinema".

Opiniile acestea par să conducă spre o deviză a cărei formulare aparține (întîmplător) lui Adrian Enescu, dar care practic revine în spusele tuturor: „Muzica de film ori este Muzică, ori nu mai este nimic".

Funcția muzicii de film implică o dualitate: ea trebuie să fie o componentă cu drepturi egale a limbajului cinematografic și în același timp un limbaj în sine; să se muleze pe dramaturgia filmului, dar în mod creativ, așa cum o exprimă Tiberiu Olah: „față de linia dreaptă a scenariului, ea trebuie să fie ondulatorie, un zig-zag ce nu exclude însă coincidența", și în același timp să-și aibă dramaturgia proprie generată de o logică interioară a dezvoltării muzicale, generată de o idee **muzicală.** Din punctul de vedere exclusiv al muzicianului, filmul (scenariul sau materialul gata montat, în funcție de stilul de lucru al fiecărui compozitor) va fi sugestia de pornire în construirea unui edificiu sonor ce trebuie să poarte la fel de mult amprenta unică a creatorului, așa cum același creator ar fi putut să scrie un poem simfonic pornind de la o idee literară sau plastică, spre exemplu.

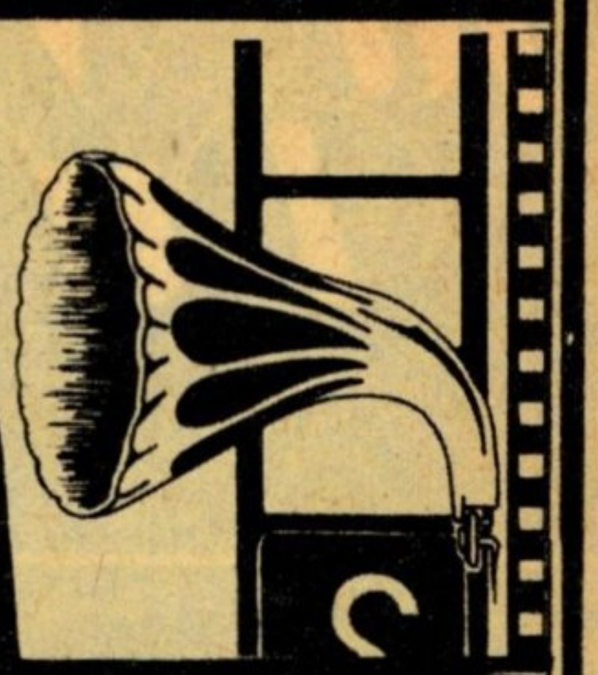
Nu, nu este de loc ușor să scrii muzică de film, pentru simplul motiv că premiza de la punctul 1 este, de fapt, falsă: muzica de film nu este o muzică ilustrativă. Sau, mai bine-zis, nu poate fi doar atît dacă vrea să facă din spectatorul de film un **ascultător atent.** Ea trebuie să se integreze armonios, „ca un personaj care împlinește celelalte personaje" spunea cineva dar să se și afirme cu forță, ca un personaj de care dramaturgia filmului nu se poate lipsi (excluzînd aici opțiunea regizorală pentru filmul fără muzică, perfect justificată atunci cînd e cazul). Ea trebuie deci „să intre în film cu o **atitudine**" (Cornelia Tăutu), să sublinieze starea dar să evite pleonasmul, să-și asume chiar și un contre-emploi, dacă este nevoie. Ea se integrează în „coloana sonoră gîndită ca o orchestrație" (Adrian Enescu), a cărei elaborare nu trebuie să fie doar tehnic impecabilă, ci este elaborarea unei părți importante a limbajului cinematografic.

Muzica și cauza personajului

Iată o sumă de cerințe care se impun unei muzici adevărate de film și nu doar unei ilustrații, văzînd în acest termen un nivel de realizare și nu o modalitate. Iată o sumă de cerințe pe care nu apucăm niciodată să le discutăm. Dumitru Capoianu se plîngea, cîndva, de „expedierea în cîteva vorbe (atunci cînd măcar acestea există) a muzicii în cronica unui film." Să vedem de ce opiniile nu sînt clarificate ori de ce se pricepe toată lumea, fără ca nimeni să se preocupe de fapt, ș.a.m.d. Și să vedem ce puteri are această muzică.

Spuneam că muzica trebuie să fie un personaj de care dramaturgia filmului să nu se poată lipsi, şi acest lucru s-ar referi la totalitatea coloanei sonore: dar în acelaşi timp ne interesează în ce fel serveşte acest compartiment esenţial al gîndirii cinematografice cauza personajului de film? A personajului concret şi nu a celui metaforic, a personajului care se perindă în carne şi oase prin faţa noastră, care ne face să ne punem întrebări, care ne incită întru a-l cunoaşte. Sună frumos, sigur că personajul acesta ideal, prototipul în eter al personajului memorabil de film apare prea rar în peliculele noastre. Greu se poate scăpa de „a spune" în loc de „a sugera", şi discutînd tot in abstracto, atmosfera sonoră şi în principal muzica de film ar face parte din mijloacele de caracterizare prin sugestie şi nu prin descriere. Mijloace dotate deci cu o doză de inefabil ce nu le face accesibile chiar la prima mînă, mijloace dotate cu o doză de incertitudine care este a nuanţelor şi nu a conturului precis, mijloace „periculoase" deci, căci se pot întoarce împotriva realizatorului, dacă nu ştie să le mînuiască. Cum se întîmplă de atîtea ori.

Tot mai inspirat, filmul românesc recuperează pentru muzică locul important pe care-l merită



Cum se întîmplă de atîtea ori? O revoltă a sunetelor ca cea a roboţilor din **Odiseea spaţială: 2001** al lui Kubrick? Nu chiar, dar o aglomerare sonoră, o explicitate excesivă prin sunet a situaţiilor, da. Din fericire, avem tot mai puţin de-a face cu asemenea pleonasme: şi se poate afirma cu putere că filmul românesc a cîştigat mult în discreţie şi funcţionalitate în ceea ce priveşte folosirea mijloacelor auditive. Sigur că funcţionalitatea şi discreţia nu sînt singurele măsuri ale valorii unei muzici de film sau ale unei atmosfere sonore în general: ele sînt fundalul necesar, grundul peste care se construieşte, conştient şi creativ, o dramaturgie sonoră a filmului, în strînsă legătură cu cea vizuală, dar care trebuie să-şi păstreze şi o viaţă proprie.

Ideea nu e nouă, o exprimă mulţi în cuvinte, nu toţi reuşesc în fapte: ideea este foarte pregnantă mai ales în cazul muzicienilor care se ocupă sau se preocupă de film şi care îşi doresc, mai puternic pe undeva, independenţa domeniului propriu. O, spunea, încă din 1938, marele compozitor Mihail Jora, într-un articol, pe vremea cînd muzica de film era încă un teren proaspăt defrişat: „Muzica nu mai poate fi un simplu divertisment ridicol într-un film, ea trebuie să întregească în mod firesc spectacolul vizual". Ideea exista, chiar dacă muzica de film a acestei perioade ne stîrneşte astăzi un zîmbet indulgent. Ideea o împărtăşesc acum mai toţi creatorii, muzicieni şi cineaşti, chiar dacă personalităţi de talia unui Fellini sau Antonioni i se opun. Impactul vizual atît de puternic şi deconcertant al filmelor lui Fellini îl conduce la ideea că „muzica este un element marginal, secundar în film, care poate să dobîndească o funcţie principală doar în rare momente: în general trebuie pur şi simplu să susţină restul". Şi în pofida marii diferenţe de stil a celor doi mari regizori italieni, atitudinea lui Antonioni faţă de muzică este esenţialmente aceeaşi: „Singura cale de a accepta muzica în filme este ca ea să dispară ca modalitate autonomă de expresie pentru a-şi asuma un rol de element într-o impresie senzorială generală". În timp ce Alain Resnais lansează o incitantă întrebare: „În fond, de ce să nu fie exact invers? Nu voi admite că imaginea contează cel mai mult".

Inefabilul şi muza lui: Muzica (Acuarelă de Alfons Mucha — 1898)

Muzica şi contrastul

Domeniu controversat, tocmai din motivul pentru care spuneam că poate fi un domeniu „periculos", concepţia sonoră a unui film se ordonează, de obicei, în funcţie de evoluţia acţiunii, desigur, dar şi în funcţie de evoluţia psihologică a personajelor, evoluţie pe care poate s-o puncteze uneori chiar împotriva aparenţelor de moment. Sigur, nu multe filme ajung la asemenea rafinamente, dar ideea constatată în unele pelicule, mă duce cu gîndul la fragmente din operele lui Wagner, în care muzica, prin leit-motivele expuse, intră în contradicţie cu vorbele sau situaţiile în care sînt puse personajele, dezvăluind subtextul psihologic, despărţind chiar adevărul de minciună. Este, fără îndoială, un mod de a acţiona asupra subconştientului receptorului, căci nici un spectator de film nu va sta să decanteze de ce muzica respectivă pare să nu se potrivească cu personajul, în clipa aceea. Va percepe însă o ruptură sau, mai precis, va rămîne cu sentimentul nelămurit că ceva nu e în regulă: dar această senzaţie va duce treptat la adevăr. Ralph Vaughan Williams, un mare compozitor englez care a făcut şi muzică de film, spunea că „filmul deţine atîtea posibilităţi pentru combinarea tuturor artelor, că Wagner nici n-ar fi putut să le viseze vreodată." Nu este neapărat o idee originală, dar este o idee emblematică.

Şi pentru că tot pomeneam de Wagner, faza caracterizării personajelor prin leit-motive afiliate lor este oarecum depăşită, uşor mecanicistă şi a dispărut aproape cu desăvîrşire din partiturile noastre de film: ideea leit-motivică se păstrează însă în alt sens, în scopul realizării unei unităţi a concepţiei muzicale, definind de obicei o idee majoră, conducătoare, sau

nuanțînd starea unui moment, ce poate reveni de mai multe ori. Făcînd însă o sinteză a filmelor văzute și analizate în acest sens, se poate observa o tendință generală de a realiza sfere muzicale definite destul de precis și orientate tematic: ele pot fi legate de ideile care se confruntă în filmul respectiv, dar pot fi legate și de personaje. Din fericire, acest lucru este valabil nu doar în partiturile originale, dar și în ilustrațiile muzicale bine făcute (caz nu foarte frecvent), în ilustrațiile care își asumă același rol ca și o muzică originală, acela de a face corp comun cu filmul, de a constitui o componentă organică a limbajului său. Cazul despre care vorbeam mai înainte, cel al dezvăluirii psihologice prin muzică, chiar împotriva aparențelor, l-am descoperit în aranjamentul muzical, excelent realizat, al filmului Malvinei Urșianu **Pe malul stîng al Dunării albastre.** Personajul fetiței, Leonora, este înconjurat de un fel de aură sonoră care îi muzicalizează trăirile și asta altfel decît le sesizăm pe moment. Fetiței sobre și aristocratice în purtări, îmbătrînită înainte de vreme, fetiței care citește încontinuu tomurile „serioase" ale bibliotecii părintești, fetiței care a văzut deja un om murind, îi este conferită prin muzică (aleasă din creația lui Tiberiu Olah) o mare, virtuală luminozitate, gingășie. Este integrată, prin muzică, în lumea pură, fără griji dar nu neapărat veselă din care ar trebui de fapt să facă parte; cea a copilăriei.

Muzica și atmosfera

În fond, mai mult decît un element de caracterizare propriu-zisă, directă, muzica — și în general coloana sonoră în filmele noastre — acționează ca un catalizator al integrării personajelor în context, al sugerării unei lumi din care fac parte, acest lucru realizîndu-se mai mult prin stare și atmosferă, decît printr-o încercare de definire, ce ar putea deveni ilustrativistă. Această variantă ar putea fi considerată o funcție obiectivă a muzicii de film, așa cum vorbim de un roman obiectiv, în care există continuu senzația unui punct de vedere din exterior, care cunoaște toate datele acțiunii și pe cele interioare ale personajelor. În **Concurs** al lui Dan Pița, muzica lui Adrian Enescu, prin spațialitatea conferită de instrumentele electronice și tipologia scriiturii, prin lipsa frazării sau a temelor propriu-zise și transformarea în vibrație, în halo, din care misterul este un element esențial, a fost gîndită ca o muzică a parabolei, și nu ca o adecvare la condițiile concrete, ale acțiunii. Ea se împlinește, ca sens, prin legătura cu personajul simbolic al Puștiului, culminînd, concluziv, în cadrul final inundat treptat de o lumină orbitoare, care șterge toate contururile concrete. Același compozitor, în **Ringul** lui Sergiu Nicolaescu, se întoarce printr-o muzică asemănătoare ca tipologie, spre spații interioare, mai ales ale memoriei, propunînd o sondare a stărilor personajului, a trecerilor din lumea reală în cea marcată adînc, în suflet.

Pe de altă parte, muzica este capabilă de o duplicitate de funcții, împletind atît valoarea sa obiectivă cît și pe cea subiectivă. Un exemplu în acest sens îl poate constitui **Întoarcerea din iad** a lui Nicolae Mărgineanu, a cărui muzică a fost compusă de Cornel Țăranu, peliculă care a constituit în domeniul muzicii de film, „evenimentul" stagiunii de pînă acum. Dacă funcția preponderentă aici este cea subiectivă, muzicalizînd o relație (văzută din unghi subiectiv) dintre personaj și lumea în care este integrat în momentul respectiv (satul, frontul), muzica halucinantă din secvența „iadului" se împletește din coșmarul războiului, dar și din conflictul latent — rivalitatea — celor doi bărbați.

Polivalența, virtuală sau nu, a unei

Adrian Enescu scrie pentru *Ringul* lui Sergiu Nicolaescu o muzică a stărilor, a memoriei

partituri de film se naște însă și din plasarea în context, prin montajul gîndit la milimetru, prin gradul de omogenitate cu totalitatea coloanei sonore. Caraterizarea se face de fapt nu doar prin muzică, ci prin confluența elementelor sonore, trepte ale unei concepții care, pentru a fi eficientă, trebuie să fie, măcar, în principiu, unitară. Un actor își caracterizează personajul nu doar prin vorbire, ci și prin voce, atunci cînd acest lucru poate căpăta o valoare plastică, revelatorie. Căutarea omogenizării, mai ales între muzică și zgomote și apoi și cu vocile actorilor, este o preocupare din ce în ce mai intensă: și în acest sens zgomotul devine un element tot mai creator, dobîndind o funcție artistică, și nu doar de populare anonimă a lumii de sunete care ne înconjoară în fiecare clipă a vieții noastre, și deci și a filmului (măcar teoretic!!). El se infiltrează și în concepția muzicii propriu-zise uneori, născînd-o chiar, dinamizînd-o, făcînd corp comun cu ea. De aceea colaborarea strînsă dintre compozitor și inginerul de sunet, ca și a amîndorura cu regizorul, este stringent necesară: și echipa de sunet a cinematografiei românești are mulți oameni de prim-rang. Orice regizor sau compozitor care a lucrat cu Anușavan Salamanian, Silviu Camil, Andrei Papp, Horea Murgu, Bujor Suru și încă destui alții, știe că sînt oamenii nu doar ai eficienței tehnice, ci ai realizării creative, în permanentă căutare, preocupare și pasiune, pentru o coloană sonoră care reprezintă o **concepție sonoră.** O coloană reprezentînd o contribuție esențială la capacitatea de expresie, ca totalitate, a filmului. Scopul suprem al tuturor celor care muncesc întru strîngerea laolaltă a tuturor artelor, căci filmul este o mare sinteză. Și de aceea „personajul feminin" de care încerc să mă ocup, muzica de film, va ști să și-l joace cu măsură și discreție, cu extremă plasticitate, dar cu economie de mijloace, așa cum se cuvine unei mari doamne a artelor.

Răzvan POPOVICI

O comedie „crazzy" (alături de Gheorghe Dinică), în regia lui Iulian Mihu: *Nu filmăm să ne amuzăm*

Cînd înfloresc portocalii

De la „Întîmplările surizătoare" — carte originală în care Flavia Buref evocă întîlniri de pe platourile televiziunii — la întîlnirile strălucitoare din lumea festivalurilor internaţionale, interpreta unor filme ca *Dincolo de brazi, Setea, A fost prietenul meu, Procesul alb, Camera albă, Cruciaţii* **sau** *Nu filmăm să ne amuzăm,* **ne dezvăluie aici faţa mai puţin cunoscută a cîtorva staruri foarte... surizătoare.**

Am cunoscut staruri care făceau portocalii să înflorească! Cum? În agitaţia frenetică a festivalurilor internaţionale de film, în atmosfera trepidantă a premierelor cinematografice, în goana după senzaţional a întîlnirilor cu celebrităţile ecranului, aceste vedete, simplu, nespus de simplu, doar cu un surîs prietenesc, cu o privire caldă, cu cîteva cuvinte (nu săgeţi otrăvite, ci mesageri de simpatie şi amicală înţelegere) izbuteau să săvîrşească o minune! Vacarmul, agitaţia se îndepărtau, cele importante se alegeau de cele neimportante, ieşea soarele, aerul devenea mîngîietor şi... portocalii înfloreau.

Surprinzătoarea Lollobrigida

La Festivalul internaţional al filmului de la Moscova 1961 am întîlnit-o pe Gina Lollobrigida. Nu ştiu de ce dintre toate filmele în care o văzusem îmi rămăsese imaginea ei din **Fanfan la Tulipe.** Zglobie, plină de foc, cu ochi îndrăzneţi şi ispititori, întruchipare a unui temperament vulcanic şi a siguranţei de sine. Dar cît mă înşelam! Exuberanta pe care o aşteptam a apărut sfioasă, cu un zîmbet delicat, frumoasă, desigur, dar extrem de modestă şi rezervată. Am făcut cunoştinţă. Ziariştii, fotografii s-au îndreptat în grabă către colţul în care ne aflam. Reflectoare se aprindeau şi se stingeau neîncetat, blitzurile ne orbeau, răsunau diferite comenzi tehnice şi în diverse limbi, fraze prin care eram rugate — firește cele mai multe adresate Lollobrigidei — să privim o clipă spre dreapta, să zîmbim, să facem un semn cu mîna, un pas mai în faţă... Zgomot, îmbulzeală, grabă, insistenţe. O foarte obositoare forfotă. Acum e acum, mi-am zis! Gina Lollobrigida îşi va arăta enervarea, le va spune un: „Ajunge!" categoric, va cere neobositilor reporteri să se îndepărteze. Ştiam că marile „stele", răsfăţate, sînt departe de a fi răbdătoare, obişnuind să pună la punct, pe „agasanţii" gazetari. Dar am avut parte de încă o surpriză. Gina Lollobrigida s-a dovedit extrem de gentilă cu toată lumea. Şi astfel fiecare ziarist a notat măcar o frază, un cuvînt, un gest pe care să-l poată comenta şi fiecare fotograf a avut siguranţa că a reuşit cel puţin un clişeu frumos. Şi toţi şi-au părăsit încruntarea, s-au destins, pe feţe a apărut mulţumirea, s-au retras glumind ca nişte copii. Mai rămăseseră cîteva clipe înainte de a ne urca pe scenă. Gina Lollobrigida s-a apropiat mai mult de mine ca să stăm de vorbă. Am schimbat impresii despre acel festival care se arăta extrem de reuşit şi apoi m-a întrebat dacă joc în filmul pe care delegaţia română îl va prezenta în concurs. I-am răspuns că interpretez în **Setea** principalul rol feminin. Mi-a spus că va face tot posibilul să asiste la proiecţie fiindcă doreşte foarte mult să mă vadă jucînd. Pentru mine, aflată abia la primele filme, acest interes prietenesc din partea unei colege, care-şi cîştigase şi confirmase cu strălucire calitatea de star prin numeroase realizări cinematografice era o bucurie. Şi chiar dacă fraza ar fi fost rostită numai din amabilitate chiar şi atunci o preţuiam.

Urcînd pe scenă, am revăzut în sală ziariştii şi fotografii din nou gata de lucru. Dar de data aceasta se grăbeau „liniştit". Ştiau acum că-şi pot face meseria fără probleme, fără surprize, capricii, crize din partea vedetelor ce se dovediseră prieteni, camarazi, oameni de bine şi care doar cu un surîs şi un pic de bunăvoinţă făcuseră să dea în floare livezile de portocali. Ei, bine, chiar dacă vi se pare agreabilă, nu vă grăbiţi să mă lăudaţi pentru metafora cu portocalii. Nu-mi aparţine! Eu mi-am permis doar cîteva modeste variaţiuni pe o temă lansată de ziariştii din lumea filmului. Fiindcă ei sînt aceia care au ales ca omagiu pentru starurile cele mai pline de curtoazie, mai blînde, mai amicale, nu un premiu oarecare, ci un simbol al atmosferei de împăcare, de armonie pe care aceste vedete ştiau să o creeze în jurul lor: **Premiul portocalei.**

Şi ca totul să fie foarte clar, ziariştii au mai hotărît pentru celelalte stele, **premiul lămîii.** Care celelalte? Ei, care? Cele care sparg aparatele de fotografiat în capul reporterilor, cele care sar să-i lovească pe cronicari, cele ce nu catadicsesc să adreseze nici un cuvînt colegilor mai tineri, cele care declară în plină emisiune de televiziune că nu mai pot continua discuţia deoarece simţul lor estetic a fost şocat de prezenţa unui redactor purtînd o cravată neasortată la costum şi aşa mai departe. Ce ziceţi, pentru a răsplăti aceste graţioase manifestări premiul acrimii, premiul lămîii nu-i aşa că e perfect asortat? Performanţe de acest fel, performanţe ale strepezelii am avut prilejul să urmăresc şi eu.

Mă aflam în Argentina, la Festivalul cinematografic internaţional ce se desfăşura la Buenos Aires. Multe staruri, filme interesante în concurs, ambianţă surîzătoare. Dar într-o zi tresar înspăimîntată de bufniturile violente ale unor uşi trîntite cu furie. Aud apoi vociferările unei persoane şi glasul calm al alteia şi ca final altă bubuitură. Ce se întîmplase? O vedetă — masculină — îşi manifesta în felul

acesta indignarea pentru faptul că recepția hotelului la care ceruse să fie sunată la o anumită oră, făcuse apelul cu 35 de secunde înainte. Și ce-i cu asta?, veți întreba, desigur, mirați, așa cum m-am întrebat și eu. Necaz mare, fiindcă steaua respectivă declara că i s-au răpit astfel 35 de secunde din prețiosul dumisale timp de odihnă, vină pentru care trebuie să te arăți neîndurător. De aceea a pretins, după cum am auzit, cu glas înalt și uși trîntite ca recepționerul care făcuse această greșeală de neiertat, să fie dat afară! N-a fost dat, săracul, fiindcă între timp i s-a demonstrat vedetei că ceasul său superlux rămînea în urmă cu... 35 de secunde.

Un premiu pentru România

O altă zi din Festivalul internațional al filmului de la Moscova. Vizităm împreună cu celelalte delegații studioul Mosfilm. Ne-au înconjurat mari actori sovietici care pe lîngă renumele lor de staruri mai cîștigaseră cu brio și pe acela de gazde admirabile. Printre ei: Vera Mareţkaia, Serghei Bondarciuk, Tatiana Samoilova care, iată, se oprește lîngă mine și îmi rămîne alături: veselă, spirituală, plină de viață. Căutam în ochii ei migdalați lumina nostalgică din **Zboară cocorii,** pe care, asemeni atîtor spectatori nu o putusem uita; dar acum nu întîlneam decît sclipirile jucăușe anticipînd o nouă explicație amuzantă, o nouă glumă. M-a făcut să mă simt ca lîngă o prietenă dintotdeauna. La plecare, Tatiana mi-a spus: „Am auzit că filmul românesc **Setea** e foarte reușit. Voi fi și eu în sală să vă aplaud! Succes, mult succes!" Emoționată și bucuroasă m-am îndepărtat, dar după cîțiva pași neliniștea a început să mă cuprindă. Știam prea bine că atunci cînd devin spectatori, actorii rar pot uita cu totul că sînt specialiști ai interpretării și fără voia lor, judecă altfel decît publicul, mai „la rece", mai sever. Și atunci am început să-mi derulez în minte fiecare moment al personajului meu, încercînd să mă privesc cu un ochi cît mai critic. Cîte ceva mi se părea realizat, alte zece lucruri, nerealizate. Nu mai eram sigură de nimic. De grija filmului, de grija rolului, în seara prezentării tracul mă copleșise cu totul. Nici căldura cu care sala a întîmpinat delegația noastră, nici vorbele frumoase, de prețuire, nici aplauzele, nici florile, nimic nu putea să-mi liniștească bătăile de inimă. Dar cînd a început proiecția, cînd am văzut cît de viu reacționa sala la fiecare secvență, „trăind" scenele de tensiune, de lirism, de haz, odată cu actorii de pe ecran, cînd am auzit ropotele de aplauze de la sfîrșit, abia atunci am răsuflat ușurată. Filmul trecuse fără greș un examen dificil și eram fericită că m-am putut prezenta cu o astfel de carte de vizită în fața tuturor. Succesul la public și deosebita apreciere a specialiștilor au fost confirmate cîteva zile mai tîrziu și prin decizia juriului care a acordat o importantă distincție filmului *Setea: Premiul de argint.* Era o izbîndă de preț a cinematografiei noastre, într-o competiție cu filme de valoare din atîtea țări, așa că aveam de ce să fim mulțumiți. Mai ales că mari personalități ale lumii cinematografice veneau să ne strîngă mîna.

Cu „Liz" despre echitație

Într-una din seri, tot atunci la Moscova, am stat de vorbă cu Elizabeth Taylor. Ochii ei, celebrii ei ochi de culoarea petalelor de violetă cum nu mai întîlnisem și nici n-am mai întîlnit la nimeni, mă priveau atenți și prietenoși. Fiindcă îi mărturisisem că am admirat-o încă din **Drumul gloriei** — unul din primele ei filme, unde interpreta o adolescentă îndrăgostită de echitație — și fiindcă cineva îi spusese că am debutat în cinematografie cu un rol în care trebuia să alerg călare, urmărită de o motocicletă, să sar obstacole grele cu calul și că în toate aceste scene periculoase n-am fost dublată de cascadori (lucru care o mirase foarte mult), am schimbat cîteva cuvinte despre filmele care pun actrițelor și astfel de probleme „sportive". Aflasem însă că Elizabeth Taylor era doar de foarte puțină vreme restabilită după o lungă și gravă maladie — viața îi fusese salvată numai prin utilizarea unui aparat denumit plămînul de oțel — și de aceea încercam să nu prelungesc discuția, ca să n-o obosesc. Dar zîmbitoare, Liz Taylor continua să mă întrebe cîte ceva, să povestească. Era de o cuceritoare amabilitate și simplitate... Și tot atît de fermecătoare s-a arătat și mai tîrziu într-un moment în care ar fi putut foarte ușor să-și piardă cumpătul, să-și manifeste supărarea, să se indigneze.

Reflexe în alb

În cinstea participanților la acel festival se organizase o întîlnire sărbătorească, în palatul Kremlinului. Firește că pentru un asemenea eveniment însemnat fiecare actriță se pregătise cu deosebită grijă. Printr-o înțelegere tacită, între o delegație și alta, se lăsa un interval de cîteva momente, probabil pentru ca fiecare stea să-și arate întreaga strălucire și să poată fi admirată în voie. Iar această „defilare" a actrițelor, începută cu Lollobrigida urma să fie încheiată cu Liz Taylor. Era o atmosferă foarte plăcută, toți erau veseli, relaxați. Delegația noastră fusese întîmpinată cu multe aplauze, cu felicitări și cuvinte de simpatie și acum priveam și noi pe cei care continuau să sosească. Admirasem rochia amplă de un alb strălucitor a Ginei Lollobrigida, susținută de un jupon foarte bogat, cum cerea atunci moda. Admirasem și centura de mătase lucioasă roz-ciclamen care îi marca talia și buchețelul de flori de aceeași nuanță de pe corsaj și așteptam cu nerăbdare să văd cum se va înfățișa Elizabeth Taylor. Era știut că starurile își comandau toaletele la cei mai vestiți creatori de modă, deci eram sigură că apariția ei va fi senzațională și din acest punct de vedere. Iat-o că sosește! Ropote de aplauze, rumoare admirativă, interes pe toate chipurile. O văd pe Liz Taylor de de-

Un premiu de aur „Ojo de la humanidad" (Ochiul umanității) pentru interpreta românca Flavia Buref

În seara premeierei *Setei* la festivalul de la Moscova, alături de Gina Lollobrigida și Marisa Merlini

parte... Purta o rochie albă! Tot o rochie albă ca și cea a Ginei Lollobrigida! Ah, ce păcat, mi-am zis, ce ghinion, din mii de nuanțe și combinații de culori pe care ar fi putut să le aleagă, să se oprească amîndouă la alb! Dar Liz Taylor se apropie și atunci observ uluită că și ea avea talia marcată de o centură de mătase lucioasă roz-ciclamen și un buchețel de flori roz-ciclamen pe corsaj, iar cele trei volane ale jupei erau terminate cu aceeași broderie albă, în relief, ca și rochia Lollobrigidei! Ce să fie asta? Nu-mi venea să-mi cred ochilor! E posibil? Au toaletele la fel? Absolut la fel! Ca proaspetele uniforme ale școlărițelor în prima zi de școală! Nu, probabil că nu văd bine! Probabil că mi se pare! Era foarte bine cunoscut faptul că o stea, atunci cînd își alege un model, cere ca acesta să rămînă unicat. Iar respectiva casă de modă pretinde, în schimbul exclusivității pe care o garantează, sume exorbitante, pentru a oferi vedetei certitudinea că se va prezenta cu un veșmînt care nu va semăna cu al nimănui, niciodată! Cu alte cuvinte, ceea ce aveam în față era un lucru imposibil! Deci ceea ce vedeam... nu putea fi adevărat! Dar odată cu mine și alții observă incredibila asemănare și de uimire aplauzele devin din ce în ce mai răzlețe, pînă se opresc de tot. Se face liniște. O clipă doar de liniște, dar o clipă înfricoșătoare pentru o stea obișnuită să fie întîmpinată pretutindeni cu exclamații admirative, cu ropote de aplauze. Încercînd să înțeleagă ce se petrece, Elizabeth Taylor palidă, ezită, încetinește pasul. Intrigată de momentul acela de tăcere, Lollobrigida, din celălalt capăt al sălii, privește cu atenție și înaintează: ceva, ceva i se pare ciudat. Cele două vedete, cu zîmbetul dispărut de pe față, se apropie una de cealaltă și își dau seama că un lucru pentru care se luaseră toate măsurile ca să nu se întîmple vreodată, s-a întîmplat totuși! Era de neconceput și totuși... purtau rochii identice! Probabil că cele două actrițe, în acele frînturi de secundă în care se examinau cu atenție se gîndeau la casa de mode, faimoasă desigur, care din neglijență sau din lăcomie, pentru un dublu cîștig, a executat de două ori același model, nerespectîndu-și obligațiile și făcînd astfel ca la o mare întîlnire de gală, strălucirea apariției lor să fie întunecată. Pesemne că toți se așteptau la o izbucnire nervoasă la lacrimi, la o furtunoasă plecare. Dar fără vorbe, cele două staruri se hotărăsc instantaneu să adopte singura soluție care putea să salveze situația.

Una din starurile care fac să înflorească portocalii: Liz Taylor

Și anume soluția să facă „haz de necaz". De unde atîta haz? De unde, de neunde, că doar nu degeaba erau mari actrițe, au izbutit. Au izbutit să convingă pe toată lumea că nu sînt necăjite, dimpotrivă, li se pare foarte nostim să pozeze surîzătoare alături, în rochiile cele albe, aidoma.

Ce este „Fie ce o fi!?

Făceam parte din delegația care reprezenta cinematografia românească la cel de al 6-lea Festival internațional al filmului din Argentina, cunoscut ca Festivalul de la Mar del Plata. În 1964 el se defășura însă, în mod excepțional, chiar în capitală, la Buenos Aires. Deoarece România se prezenta atunci pentru prima dată în această competiție internațională, o dublă emoție ne încerca: eram nu numai participanți, ci și deschizători de drum, pe care îl speram de bun augur pentru cinematografia noastră. Poate că și de aici interesul pe care-l stîrneam și care s-a văzut încă de pe aeroport, din clipa aterizării, cînd o avalanșă de gazetari, rupînd barajele forțelor de ordine s-a repezit spre avion. Unii cu magnetofoane portabile ori cu clasicele carnețele de note, alții cu aparate de fotografiat, dornici să afle primii ceva senzațional despre România, să ne ceară amănunte despre filmele pe care le realizam ori, pur și simplu, să poată comenta aspectul, comportarea noastră.

Aflasem că în goana neîncetată după atractivitate, ziariștii de aici își practicau meseria mai „alert" decît oriunde, într-o manieră mai puțin reverențioasă, să-i zicem „mai directă", punînd, cînd nu te așteptai, întrebări „de încuietoare", sau încercînd să surprindă cît mai multe amănunte picante pentru a-și distra cititorii. Eram deci oarecum pregătită sufletește pentru întîlnirea cu un nou „stil" gazetăresc. Totuși, văzînd cum am fost asaltați, văzîndu-i în jurul nostru agitați, rapizi, întreprinzători, inventivi, m-am cam pierdut cu firea. Norocul meu că înainte de plecare avusesem ideea ca în fiecare zi, ore în șir, să-mi pun la punct cunoștințele-mi disparate de limbă spaniolă. Faptul că la întrebările de tot felul ce-mi fuseseră adresate chiar de pe scara avionului am putut răspunde în spaniolă, ba la un moment dat am făcut chiar un timid joc de cuvinte și mai tîrziu, la locul potrivit, am spus un cunoscut proverb argentinian, s-a dovedit a fi fost de mare importanță. Și astfel ziariștilor, de a căror impetuozitate profesională mă temeam puțin, le-am cîștigat, se pare, interesul și într-o oarecare măsură simpatia.

Acolo, la Buenos Aires, fiecare membru al delegației noastre avea un program foarte încărcat. Profesor doctor Mihnea Gheorghiu, care fermecase pe gazde atît prin erudiția cît și prin eleganța exprimării sale, era invitat în calitate de scriitor și scenarist la numeroasele conferințe și discuții despre arta filmului. Ion Popescu Gopo ce strălucea și prin umorul replicilor sale și prin faima importantelor premii obținute, fusese chemat să facă parte din juriu. Iar mie, în afara programului de vizionări și de conferințele de presă la care asistam, îmi era solicitată fiecare clipă liberă de emisiunile de radio și T.V., ori de către gazetari. Într-o zi s-a ivit o problemă mai specială. Un redactor al televiziunii m-a rugat să poftesc imediat, în momentul acela chiar, pe platouri — mașina aștepta la scară — pentru că într-o jumătate de oră începea o emisiune în care vedete din festival erau invitate să cînte. Cum redactorul mă auzise fredonînd, ținea neapărat să fiu și eu prezentă la această întîlnire muzicală.

— Bine, dar cînd o să repet cu orchestra? am întrebat. E important, nu uitați că nu sînt cîntăreață.

— O să repetați acolo, pe loc. Veți stabili și despre ce o să stați de vorbă.

— Dar n-o să mai fie timp!

— Dacă plecăm chiar acum, cîteva minute se vor găsi!

Dacă e așa un zor, să pornim, mi-am zis. Dar mai aveam ceva de rezolvat. Vroiam să rog pe cineva cunoscut să privească emisia. Cînd ești la tine acasă, în țară, dacă nu te poate urmări o persoană din familie, te vede o vecină, o prietenă, un coleg, și ai pe cine să întrebi cum ai fost și astfel să te verifici ca actor. Dar cine să fie spectatorul atent de care aveam nevoie? Cei din delegație erau plecați să facă față obligațiilor lor... Redactorul mă grăbea: „Vă rog mult, să mergem. Întîrziem!" Am plecat. La televiziune sînt condusă aproape în fugă la machiaj apoi, tot în pas alergător, către o ușă ce se deschide și indicîndu-mi-se o perdea mare de pluș, mi se explică: „Poftiți pe acolo, drept înainte". Ușa se închide. Aud o orchestră cîntînd „Aha, se pregătesc", îmi spun și dau perdeaua cea grea la o parte. Muzica devine mai puternică, apropiată. De locul unde se repeta mă mai despărțea încă o perdea groasă de sub care se ivea o geană de lumină vie, arătîndu-mi parcă unde trebuia să ajung. Depărtez deci și cea de-a doua perdea și... mă trezesc într-un imens studio T.V. transformat în sală de spectacol, în fața unui public format din sute de tineri care încep să aplaude. Emisia era în plină desfășurare și eu din clipa aceea mă aflam în imagine! Mi s-a oprit inima în loc, m-am transformat într-un sloi de gheață. Simțeam genunchii din ce în ce mai slabi și mi-era groază că o să cad. Mi se pregătise deci o surpriză! Ce surpriză! Prezentatorul îndreptîndu-se spre mine anunță: „Dragi prieteni, iată, a sosit o altă invitată a emisiunii noastre, fermecătoarea actriță română Flavia Buref!" Privindu-l cum se apropie îmi ziceam: Ce să fac? Cum să cînt fără nici o repetiție? Și ce să cînt? N-am stabilit nimic, cu nimeni! Prezentatorul îmi ia mîna și mă conduce cu grație lîngă pianistul orchestrei, întrebîndu-mă amabil:

— Ce-o să cîntați? Poate o melodie din țara dumneavoastră... Aveți multe cîntece frumoase. Cuvintele lui mă aduc pe un teren cunoscut și prind curaj:

— Da, s-ar putea spune despre România că este și o țară a cîntecelor. Am să vă cînt o foarte veche melodie populară care vorbește despre o iubire înșelată **Cine iubește și lasă.** După ce spun pe scurt „povestea" din cîntec încep să-l „zic" din toată inima. Mica orchestră, prinzînd melodia din zbor, mă acompania discret. Aplauze care nu mai conteneau m-au obligat să mai interpretez ceva. Am cîntat un șlagăr în spaniolă **Historia de un amor.** Tinerii aplaudă din nou cu entuziasm, prezentatorul îmi mulțumește cu măgulitoare fraze și strigă ceva despre un concurs pe care l-am cîștigat, mi se aduce un impresionant coș cu flori și în sfîrșit, ametită de efort, iată-mă în mașina care mă ducea la hotel. În holul elegant, mă aștepta una dintre cele mai frumoase și neașteptate răsplate. Mi-a ieșit înainte, cu ochi surîzători, un mare actor, Amedeo Nazzari, care, strîngîndu-mi mîna, mi-a spus cu toată căldura:

— Felicitări actriței române! A fost minunat! Eu am vizitat România și am fost fermecat de această țară de vis și de oamenii ei atît de deschiși și primitori. Mi-a făcut multă plăcere felul în care ai vorbit, cîntecul emoționant prin care ne-ai purtat pe meleagurile natale. La o emisie de felul acesta, fără pregătiri, fără repetiții, o emisie „Fie ce-o fi!", cum i se mai spune, nu e prea ușor să faci față. Dar dumneata, Flavia, ai fost la înălțime, probabil că ai obișnuința unor astfel de emisiuni...

— E prima din viața mea! Nici nu știam că există așa ceva!

— Extraordinar! Încă o dată, felicitări! La emisiunile acestea în care ești împins pe platou fără ca nimic să fie pus la punct, dacă te descurci, e foarte bine pentru toată lumea, dar dacă te zăpăcești, nu știi ce să faci, ce să spui, te apucă plînsul sau o iei la fugă, pierde o singură persoană: tu, actorul. Pentru producător e perfect și așa, fiindcă oferă un „spectacol" atractiv, inedit și teribil de autentic, pentru public nu există mai savuroasă comedie decît cea izvorîtă din pățanii adevărate. Dar dumneata aveai o seninătate și o siguranță de parcă o viață întreagă numai asta făcuseși...

Al doilea premiu pentru România

În clipa aceea, din spatele nostru o voce sonoră rostește „Vă rugăm să ne spuneți și nouă despre ce discutați cu atîta pasiune?" Ne întoarcem mirați și ne dăm seama că o cameră T.V. răsărită nu se știe cînd în saloanele hotelului „Alvear", ne prinsese în imagine. E un șoc să te trezești cînd nici prin cap nu-ți trece în fața tuturor, iar eu care aveam parte de a doua încercare de acest fel într-un atît de scurt interval, mi-am pierdut o clipă graiul. Noroc că lîngă mine se afla Amedeo Nazzari care cu un zîmbet ce înflorea toate grădinile de portocali a repetat telespectatorilor cu un glas vibrant cuvintele frumoase despre România și laudele pe care mi le adresase. Am izbutit și eu apoi să îmi exprim încîntarea de a fi alături de un mare actor care vorbea atît de cald de țara mea.

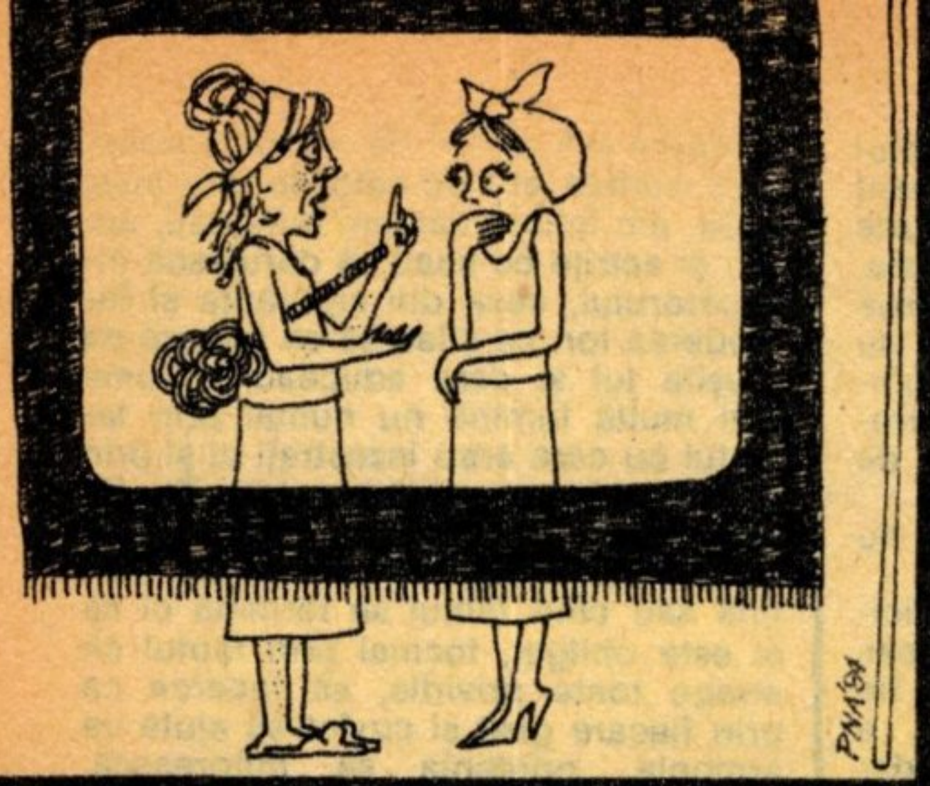
Da, am întîlnit oameni minunați, actori și actrițe ce știau să dăruiască începătorului, ceva din siguranța și încrederea lor, ce știau să se bucure de reușita lui și care aduceau în lume mai multă lumină nu numai prin talentul cu care erau înzestrați ci și prin căldura și generozitatea lor. Te făceau parcă să înțelegi că un actor nu-și încheie menirea cînd cade cortina sau cînd filmul se termină ci că el este obligat, tocmai prin faptul că atrage toate privirile, să încerce ca prin fiecare gest și cuvînt să ajute ca armonia, prietenia să înflorească. Ambasadori ai bucuriei.

Și dacă acolo, la Buenos Aires, după fotografiile atît de des apărute în ziare și mai ales după foarte numeroasele emisiuni de televiziune la care eram invitați, argentinienii mă recunoșteau pe stradă și mă strigau pe nume neuitînd să-mi ureze un cald „Muchos exitos para Rumania!" (Multe succese pentru România!) — eram fericită. Erau dovezi de amiciție și prețuire, ca un răspuns la dorința fierbinte de comunicare, de înțelegere, cu care delegația română venise la acel festival, așa cum vin pretutindeni cei din țara noastră.

Iar cînd filmul **Tudor** a obținut **Premiul special al juriului** și eu am cîștigat premiul de aur Ojo de la humanidad (Ochiul umanității) premiu al popularității și simpatiei la care concurau toate starurile din acel festival — printre care Catherine Deneuve, Silvana Pampanini, Janet Leigh, Paula Prentiss — și cînd am adus acasă nu numai aceste distincții strălucitoare ci și marea bucurie a atîtor prieteni noi care rosteau cu drag cuvîntul „românii", „los rumanos", atunci mi-am dat seama că și noi, făcuserăm fără să știm să înflorească portocalii.

Flavia BUREF

Cu un prieten și admirator al țării noastre: Amedeo Nazzari



actorii și filmul

Mariana

„Viața ca la cinema”

— Și???
— Și-a intrat în casă...
— Și???
— Și-a aprins lumina!
— Și???
— Și-a strigat-o!
— Și???
— Și nimic!
— Și???
— Și-a intrat în sufragerie! Nimic! Și-a intrat în dormitor! Nimic! Și-a intrat în baie...
— Șiii???
— Și-a găsit-o moartă!
— Ai, lăsa-mă!!!
— Sinucisă de unii!
— Vai, tu, nu spune!
— Și a coborît jos.
— Cine?
— Cum cine? cum cine? Franco Nero! Nu; Ăsta, cum îi spune... Giuliano Gemma, că mereu îi încurc.
— Și?
— Și s-a terminat!
— Și?
— Și-am plecat acasă!
— Și?
— Și mai termină, soro, cu și-urile astea, că m-ai zăpăcit de cap. Ai răbdare că-ți spui tot. Așaaa! Și s-a terminat filmul, ăsta cum îi spune... **Avertizarea...** sau cam așa ceva, și-am plecat acasă. Pe drum parcă am simțit în inimă o presimțire. În hol, întuneric. Și nici liftul nu mergea. Am urcat pe scări. Cînd am ajuns sus... eram cu sufletul la gură...
— Și???
— Și-am intrat în casă...
— Și???
— Și-am aprins lumina!
— Și???
— Și-am strigat-o!
— Și???
— Și nimic!
— Și???
— Și-am intrat în sufragerie! Nimic! Și-am intrat în dormitor! Nimic! Și-am intrat în baie...
— Șiii???
— Și... nimic, nimic, nimic!
— ...
— Am crezut că fac infract! Am deschis fereastra și-am strigat: Mariana! Mariana! Mariana nicăieri! Zic: „Doamne, dumnezeule, s-a-ntîmplat ceva!“ Am strigat din nou: „Mariana, Mariana, Mariana!“ Cred că am trezit toți vecinii. Nici nu știu cînd am ajuns în stradă. Am alergat în stînga, am alergat în dreapta. Am ajuns pînă la barăcile alea — de la șantier. Barăci, îți dai seama?!? Cînd să mă-ntorc am dat nas în nas cu sectoristul. Am izbucnit în plîns“ N-ați văzut-o pe Mariana?“ „Pe cine?“ m-a-ntrebat el. „Cum, pe cine? Pe Mariana? Da, sigur! Precis n-ați văzut-o! Păi da...“ „Dar pe cine să văd?“ m-a întrebat el din nou. „Cum pe cine? Cum, pe cine? Ah, doamne, precis s-a-ntîmplat ceva! Că și anul trecut a venit cu... Și numai eu știu ce-am tras cu ea! „Și?“ „Și ce mă tot întrebi mata „și, și“? Dumneata ca milițian nu ai nimic de spus decît „și, și“? Ba da, zice el, și scoate un carnețel. „Cîți ani are Mariana? „Treișpe“ — zic. „Treișpe ani?“ „Treișpe ani! Ce te miri așa?!“ „Păi, în cazul ăsta, va trebui să ne ocupăm serios... Mariana și mai cum?“ „Ce, Mariana și mai cum? „Cum o cheamă pe Mariana?“ „Care Mariana?!“ „Mariana, fiica dumneavoastră!“ „Ascultă, tovarășe... Păi ce-ți închipui dumneata că eu cresc la ușa mea elemente negative?! Păi Mariana nu e fica! E... Pisica!“

***

— „Lasa-mă, soro, zău așa, că m-ai băgat și pe mine în sperieți. Așa-ți trebe! Dacă nu vrei să m-asculți! Și doar ți-am spus de o mie de ori să nu te mai duci la filme d'alea de cinema!“

Și cinematograful ca viața (Gabriel Oseciuc)

Gabriel OSECIUC
desen de Liviu PENEA

Un starsistem își distruge starul

- cazul Farmer -

La început au fost cărțile...
În numai trei ani, între 1977 și 1979, viața actriței Frances Farmer a fost evocată de cinci autori! Imediat apoi au apărut filmele: trei la număr între 1981 și 1983!
Cine este oare această Frances Farmer în stare să provoace o asemenea imprevizibilă efervescență creatoare? O efemeră actriță de teatru și film a cărei carieră s-a consumat cu adevărat meteoric în numai șapte ani: din 1936 pînă în 1942. Degeaba o căutăm în dicționarele specializate. Nu numai cele în limba română o ignoră dar și cele mai voluminoase surse de referință străină.

O lucrare cu totul prestigioasă ca „L'Encyclopédie du Cinéma" scoasă de Roger Boussinot (aproape două mii de pagini mărunt tipărite) abia dacă-i acordă zece rînduri:. *Excelentă cîntăreață, dăruită cu o plastică indiscutabilă (?) și cu un real talent dramatic, părea făgăduită unui succes răsunător... dar a sfîrșit în alcoolism și a dispărut foarte rapid...*

O vicioasă plină de talent, deci, nu mai mult decît atît! Căreia i se atribuie o filmografie paradoxală. Boussinot citează șapte titluri. Au fost ceva mai multe. Debut în 1936, alături de Bing Crosby **(Rithm on the Range)** și — imediat! — încă două filme în același an dintre care unul **(Come and Get It)** în regia succesivă a lui Hawks și Wyler; în 1937 — trei filme dar numai unul în 1938, două în 1940, alte trei în 1941 și ultimul — **Son of Fury** de John Cromwell în 1942. După care se așterne cea mai desăvîrșită tăcere... Pînă la tîrzia reapariție din 1958, într-o emisiune de televiziune oarecare.

Privit de departe, acest destin artistic, deși bizar și contradictoriu, pare minor: o actriță ratată care — iată explicația petelor albe! — a naufragiat în alcoolism. Dar despre această apariție minoră, Howard Hawks spunea în anul debutului: „Are mai mult talent decît oricare alt star cu care am lucrat pînă acum!" Și autorul lui **Scarface** dirijase pînă atunci, într-un deceniu de activitate regizorală, personalități proeminente ca Louise Brooks, Carole Lombard, Miriam Hopkins, Joan Blondell și Joan Crawford. E drept că tot atunci William Wyler o aprecia cu totul diferit: „Lucrul cel mai amabil pe care l-aș putea spune despre Frances Farmer este că e insuportabilă!" Această controversă capătă un relief mai particular pe fundalul istoricului realizării filmului **Come and Get It.** Refuzînd să se supună indicațiilor patronului său Sam Goldwin, Hawks era înlăturat de la comanda filmului și înlocuit cu Wyler care accepta să asigure turnarea ultimelor zece minute utilizînd, pentru aceasta, scenariul scris de Hawks! Probabil că întreaga echipă — și nu numai Frances Farmer — nu i-au iertat viitorului realizator al lui **Jezebel** această complicitate. E posibil chiar că Frances să nu-și fi ascuns de fel resentimentele și să-i fi făcut intrusului viața complicată.

Un lanț de sfidări

De altfel ceea ce atrage atenția încă de la primii pași ai carierei lui Frances este talentul de a stîrni ostilitatea. Primul scandal îl provoacă, elevă încă, la 17 ani, cu prilejul unui concurs școlar, prin eseul sugestiv intitulat: **Dumnezeu a murit!** A afirma în America că, din moment ce lumea geme de nedreptate și nefericire, dumnezeu e mort demult, înseamnă cea mai evidentă provocare. Agravată de valoarea sa literară care i-a adus premiul I, această dublă sfidare a provocat o polemică de o asemenea amploare încît s-a revărsat în coloanele presei. Dar Frances își continuă imperturbabilă drumul...

Urmează cursuri de ziaristică la Universitatea din Washington jucînd, paralel, teatru pe o scenă studențească. Nu-și ascunde simpătiile de stînga și — iată! — cîștigă din nou un concurs al revistei radicale „Voice of Action". Premiul constă într-un voiaj de studii la Moscova. De astă dată intervine cu înverșunare mama laureatei, Lillian Farmer care, după ce încearcă, fără succes, să împiedice călătoria fiicei ei, recurgînd la serviciile unor avocați, denunță public școala și universitatea americană că ar fi devenit „incubatoarele comunismului"!!! Cît despre Frances, ea ripostează, calmă, că nu renunță la această călătorie pentru că dorește să studieze viața teatrală din Rusia și din Europa, după care — imperturbabilă — își ia valiza și pornește în voiajul dorit.

Se întoarce la New York pentru a lucra în teatru. Are 21 de ani, e

→

Avea totul: frumusețe, talent, inteligență

Dar și ceva care tulbura star sistemul: prea multă personalitate. Iat-o pe Farmer (în realitate) alături de supraveghetoarea dintr-o închisoare americană

Sfidînd Hollywoodul, Frances și-a semnat sentința

blondă, viguroasă dar suplă, plină de ambiție. În numai cîteva luni cinematograful o descoperă și societatea Paramount îi oferă un contract promițător. Debutul îi e de o strălucire fără precedent. În pofida tinereții ei se dovedește o actriță completă, este expresivă, are simț muzical, o voce cultivată, grație și un „ceva" propriu în priviri cu care-și supune publicul de la primele apariții. „O nouă Garbo!" — exclamă, în cor, critica. Dar „o Garbo" capabilă să facă față unor duete cu Bing Crosby! În 1937 în filmul **Toast of New York,** în care apărea alături de Cary Grant, lansa o melodie care avea să fie reluată, peste decenii, în repertoriul lui Elvis Presley — celebrul „Love me Tender"...

Răzvrătita

Și iată că, după șase filme realizate într-un ritm fără precedent, actrița abandonează cetatea filmului. Dar nu din pricina alcoolismului ci pur și simplu fiindcă ambițiile o împing mult mai departe. Personajele îi par schematice, filmele mediocre. Frances vede o alternativă salvatoare în teatrul new-yorkez.

Pe Broadway, faimosul ansamblu **Group-Theatre** o adoptă cu căldură. Apare în piese care vor deveni curînd celebre: „Vulpile", „Pădurea împietrită", e dirijată de viitoare celebrități ca Elia Kazan; de dramaturgul Clifford Odets va fi, curînd, legată mai mult decît printr-o strînsă prietenie. E un ansamblu tînăr care pare a fi unit, oameni ce nu se gîndesc la bani ci la bucuria solidară a adevăratei arte. Frances își trăiește perioada cea mai luminoasă, din păcate destul de scurtă și ea: nu mai mult decît trei ani!

După destrămarea ansamblului în 1940, Frances trebuie să se întoarcă la Hollywood-ul devenit Canossă. Are 26 de ani, o căsnicie ratată și o grea înfrîngere profesională. Amazoana care străbătuse preeria refuzînd orice frîu, e constrînsă acum să se resemneze jucînd în filme de duzină. Obstinația în a sfida legile nescrise ale Hollywood-ului, simpatiile declarat de stînga, concentrează în jurul ei animozitate. Se pare și că însingurarea mereu mai mare în neliniștita metropolă a filmului o împing să-și caute uitarea în alcool. Pînă aici nimic neobișnuit. N-ar fi singura vedetă victimă a acestei capcane.

Uluitor este însă ceea ce i se întîmplă începînd din 1942. Un banal delict de circulație — e surprinsă la volan după ce consumase alcool — o aduce în fața Tribunalului, care o condamnă la trei luni închisoare! S-ar părea că în asprimea verdictului ar fi cîntărit greu răspunsurile sfidătoare la întrebările instanței.

Prima „infracțiune"

Se poate ca o asemenea atitudine să fi provocat indispoziția magistratului. Totuși alte detalii aruncă o umbră de suspiciune mai puternică asupra verdictului, ca de pildă procedura fără precedent de a o judeca pe „infractoare" fără a-i asigura dreptul elementar de care se bucură orice gangster, de a fi asistată de un avocat. Amănuntul te face să te gîndești la o posibilă răfuială a unor cercuri influente din lumea filmului, cu o vedetă prea incomodă.

Frances rămîne în închisoare doar atît cît să fie fotografiată de reporteri. S-a păstrat un asemenea document fotografic: alături de o supraveghetoare (cu steaua de șerif), mîndră de șansa publicitară pe care o are, stă o femeie frumoasă cu bust de atlet, privind, peste cadrul unei mașini de scris, spre obiectiv, cu ochi osteniți în care reprosul se îmbină cu ultimile urme de sfidare. Părul răvășit aduce mărturia încă proaspătă a violențelor la care a fost supusă.

„Nu-i scăpare!"

Eliberată pe cauțiune, actrița se bucură, pentru scurt timp, de un regim de libertate supravegheată. Dar cîteva săpămîni mai tîrziu i se forțează ușa apartamentului din care e ridicată — complet goală — și dusă, pachet, la poliție. Cum se opune cu energie, e vîrîtă în celulă, în cămașă de forță. „De ce nu ești cuminte?" — o mustră patern un căpitan „cutare", șeful închisorii. la care, după cum consemnează un proces verbal, Frances ripostează: „Cine, naiba, ți-a scris replicile astea insipide?..."

Dacă ceea ce trăiește ea, din acest moment, începe să semene cu un scenariu, atunci acesta aparține unui film de groază! Înlocuită în producția la care lucra **(No escape!** — „Nu-i scăpare!" — ce titlu simbolic!) este sustrasă regimului celular de către mama sa, cu condiția s-o interneze într-un sanatoriu de boli nervoase. Dar și aici comportarea lui Frances lasă de dorit. E „refractară", nu se lasă convinsă că e bolnavă, devine agresivă cu medicii. Ca represalii și în vederea vindecării i se răspunde prin șocuri cu insulină. E începutul unui calvar care va dura șapte ani! E închisă în odiosul spital Sheilacoon ca pacientă celebră, atracție publicitară și cobai ideal pentru cele mai riscante metode de tratament. N-are cum se apăra! Lipsită de drepturi civile și pusă sub tutela unei mame care n-a înțeles-o niciodată, e total la cheremul medicilor. Care o socotesc vindecată abia în 1950.

„Sfînta Frances — fiica mîniei"

Prietenii care o întîlnesc după 1950 o recunosc cu greu. E poate „vindecată", dar cu desăvîrșire alta, mai mult decît cuminți tă, permanent înfricoșată. În 1958 i se mai oferă un rol episodic într-un film. La 44 de ani nu mai poți face carieră. Revenirea ei trece neobservată. Va muri uitată, în 1970, roasă de un cancer tiroidian.

Cine-ar mai fi știut de Frances Farmer dacă, pe neașteptate, vocea ei n-ar fi început să răsune, postum. În 1973, o carte stîrnește senzație: „Va mai fi, într-adevăr, dimineață?". Este vocea de dincolo de moarte a actriței, o autobiografie scrisă în taină, în care-și descrie calvarul. Cîtă groază trebuie să fi sălășluit în ea dacă n-a avut curajul s-o încredințeze tiparului atîta timp cît fusese în viață. Mesajul ei își cucerește încet, dar sigur publicul. După cinci ani apar primele biografii: în volumul său „Hollywood Babylon", apărut în 1977, scriitorul Keneth Anger îi dedică un capitol. „Sfînta Frances — fiica mîniei" o beatifică el la capătul unor pagini înfiorate de compasiune.

Un an mai tîrziu apar alte două cărți: prima, parafrazînd facil titlul filmului englez **Privește înapoi cu mînie** se intitulează „Look Back in Love" și este semnată de Edith Farmer, sora actriței, încercînd vădit să mai estompeze din vina familiei. După părerea autoarei, Frances ar fi fost victima unui imens complot... radical! Un volum dens publică, simultan, și ziaris-

Lungul drum al zilei către noapte sau calvarul unui star, sugerat expresiv

tul William Arnold. Cartea sa „Țara Umbrelor", înmănunchind informații, documente, mărturii, devenea cea mai completă biografie a lui Frances publicată pînă acum. Arnold revelează într-o nouă lumină fapte, rămase cu totul obscure, dovedind, de pildă, că la Sheylacoon medicii îșl supuseseră celebra pacientă unei intervenții chirugicale pe creier care implica de fapt anihilarea personalității ei. Arnold consideră că din acest moment Frances n-ar mai fi fost decît „un ambalaj cu chip uman".

„Frances numai nebună n-a fost!"

Provocînd stupefacție și emoție, aceste revelații o readuc pe Frances în centrul atenției publice. În Europa, un tînăr regizor vest-german, Volker Koch, îi dedică, primul, în 1978 o evocare într-un triptic cinematografic intitulat **Trilogia americană.** Koch se mărginește deocamdată să exploreze relația Farmer—Odets. Dar la Hollywood, o tînără și ambițioasă actriță se află în căutarea unui regizor pentru o temerară întreprindere cinematografică. Numele ei: Jessica Lange. Frumusețea-i orbitoare a făcut-o remarcată în filme nu prea onorabile precum **King-Kong.** Un rol scurt în musicalul de succes al lui Bob Fosse **All That Jazz** nu-i valorifică, nici el, mai mult decît calitățile fizice. Jessica simte că ar putea da mult mai mult iar figura lui Frances o atrage în mod magnetic, o simte ca o parte din propria ei viață. Va declara mai tîrziu că lectura autobiografiei acesteia i-a lăsat senzația cumplită că „ceea ce i s-a întîmplat ei i se poate întîmpla azi sau mîine oricărei alte tinere actrițe. Frances Farmer numai nebună n-a fost! Ea s-a găsit, pur și simplu, înaintea epocii ei! Și reprezenta o amenințare fiindcă era prea sinceră și prea curajoasă și nu accepta să se preteze oricărui joc..."

Așadar Jessica Lange caută un regizor dispus să transpună pe ecran povestea unei vedete vinovate că și-a depășit epoca. Bob Fosse o refuză prudent. El are în vedere un alt scandal hollywoodian mai proaspăt, asasinarea tinerei actrițe Dorothy Straton. I se adresează atunci lui Bob Raphaelson, care abia a dirijat-o în **Postașul sună totdeauna de două ori.** La convorbire ia parte un tînăr tăcut, monteurul acestuia, Graeme D. Clifford. Regizorul o refuză categoric, subiectul îi pare riscant. Monteurul însă cade pe gînduri...

Și din acest moment începe o altă poveste, cea a realizării unuia dintre cele mai importante filme americane ale deceniului: *Frances*. O aventură în care un profesionist al montajului trece cu surprinzătoare dezinvoltură pragul regiei cinematografice iar una dintre cele mai frumoase vedete americane ale generației tinere se consacră ca mare actriță. **Frances** captivează nu numai prin **ceea ce** povestește ci și prin **modul cum** povestește, prin expresivitatea limbajului filmic. Scenariul acreditează portretul unei tinere americane profund îngrijorată de destinul țării sale. Am văzut că Frances nici n-a fost o simplă actriță, ea s-a dorit, inițial, ziaristă și a activat chiar în cercurile presei de stînga. Este credibil, deci, ca eroina filmului să fie obsedată de consecințele sociale ale crizei economice din anii '30 chiar și în momentele triumfului ei hollywoodian. „Nu pot să pășesc pe covorul moale în timp ce în jurul meu sute de mii de oameni urlă de foame..." — sună o replică a ei. Eroina e, totuși, văzută mereu izolată. Colivia sau cușca sînt leit-motivele personajului de la cușca zăbrelită în care e închisă la poliție, violentată și orbită de flash-urile reporterilor pînă la celulele spitalelor psihiatrice din care privește încolțită și înverșunată. Pretutindeni, aceeași sugestie a reclziunii, a aripilor retezate.

Dureros de intense sînt, mai ales, secvențele reprimării personalității eroinei în spitalele psihiatrice. Prima întîlnire cu medicul șef al clinicii se transformă și în primul duel. Vădit măgulit de celebritatea clientei sale, medicul o abordează familiar și dominator, în timp ce pacienta îl menține la distanță cu ajutorul ironiei sale mușcătoare. Treptat și admirabil nuanțat, atitudinea medicului se modifică: ura și ranchiuna iau locul siguranței vanitoase de la început. Acest dialog cuprinde în el întreg odiosul abuz care va urma. De-a dreptul feroce, aproape insuportabil, episodul în care prietenul actriței, Harry, încearcă s-o salveze pentru a doua oară pe tînăra care, drogată de medici, nu-l poate urma. Clifford surprinde o simplă pupilă dilatată de groază în vizorul celulei, și acest ultim detaliu se dovedește răscolitor. Între filmele care pun în discuție procedeele psihiatriei moderne, **Frances** capătă un loc aparte, pentru că acuză nu numai violența tratamentului, ci — mai mult decît atît — funcția represivă a psihiatriei, alături de poliție, în neutralizarea adversarilor **establishmentului.** Și oricît s-ar pune în gardă realizatorii filmului printr-un insert final în care anunță că din anii '50 încoace psihiatria americană a făcut mari progrese, nu poți să eviți sentimentul pe care-l mărturisea Jessica Lange că, la Hollywood, „ceea ce i-s-a întîmplat lui Frances i se poate întîmpla oricărei alte tinere actrițe..."

În această „senzație cumplită" stă poate explicația impactului formidabil al jocului actriței. Jessica Lange a găsit disponibilități pentru a o reprezenta și pe eleva de 17 ani care afirmă că „Dumnezeu e mort!", și pe starul revoltat împotriva mercantilismului obtuz al producătorilor, și pe însingurata în care clocotește exasperarea, și pe femeia despletită în furia căreia interpreta lasă să se întrevadă și o doză de nebunie, și pe „vestala" sacrificată de spital militarilor amatori de senzații tari și violuri și — în sfîrșit — „pacienta" a cărei voință a fost frîntă, cu priviri șovăielnice de fiară îmblînzită. Peste toate aceste portrete succesive atît de diferite plutește, precum o acoladă, aceeași voluptate a sfidării, a înfruntării prostiei, conformismului, ipocriziei, bucurie care dă conținut și unitate acestui personaj poliform. Pentru calitatea interpretării ei în **Frances,** Jessica Lange era nominalizată, în 1982, pe lista premiilor Oscar. Premiul avea să-l cucerească atunci Katharine Hepburn, și abia în anul următor i-a revenit Jessicăi pentru un rol fermecător ce-i drept, dar infinit mai superficial, cel din **Tootsie.** Poate că membrii Academiei filmului american își exp iau astfel un oarecare complex de vinovăție față de tînăra lor colegă...

Independent însă de aceste ezitări, Frances Farmer continuă să-și trăiască destinul paradoxal. În 1983 au mai apărut două filme pe aceeași temă: **Va fi cîndva dimineață?** — cu Susan Blakley în rolul lui Frances și **Commited** avînd-o ca protagonistă pe Sheila McLaughlin. Pentru toamna lui 1984, două teatre de pe Broadway au anunțat spectacole inspirate de calvarul „sfintei Frances" iar două edituri au sub tipar noi volume care ne rezervă, poate, noi revelații. La 15 ani după moartea actriței, subiectul vieții ei pare mai arzător de actual ca oricînd. Ca o nouă și modernă Jeanne d'Arc, „Fiiica mîniei" continuă să sfideze Hollywood-ul de ieri și de azi, dovedind că rugul psihiatriei n-a nimicit-o și că mai are încă multe de spus omenirii...

T. CARANFIL

și prin arta machiajului și a interpretării: Jessica Lange în filmul biografic *Frances*

star contra starsistem

De ce mi se spune solitara?

„În *Regina Cristina* am încercat să fiu suedeză dar Hollywoodul nu încurajează inovațiile"

Venise la Hollywood cu cele mai bune intenții. Nu atît să-l cucerească, ci să se lase cucerită, să-i smulgă secretele tehnice. Arta. Dovadă, acest articol apărut în „Theatre Magazine", decembrie 1927, la aproape doi ani de la sosirea ei în cetatea filmului. Dar Hoolywood-ul o va dezamăgi curînd: „Totul e corupt aici. Climatul e infect. Mi-am ratat viața venind aici", scria ea după cîțiva ani unui prieten în Elveția, Fréderick Sand. Pînă la crîncena concluzie, încercase să se justifice prin acest articol intitulat *„De ce mi se spune solitara?"*

„Nu-mi place acest cuvînt: „solitara"; sînt stupefiată de reputația care mi s-a creat: dacă m-ați cunoaște într-adevăr, n-ați mai spune acest lucru despre mine. Iată de ce am considerat indinspensabil să pun la punct unele lucruri.

Nu sînt în Statele Unite decît de doi ani. Veți înțelege deci lesne că nu sînt încă pe deplin obișnuită cu „American way of life." Țara mea, Suedia, e minusculă și liniștită. Suedezele nu seamănă deloc cu americancele. Ceea ce te frapează la ele este lipsa lor de ambiție, placiditatea lor... Un fluviu domol pe care nici un vîrtej nu-l tulbură. Acolo o femeie nu se realizează decît atunci cînd știe să gătească, să brodeze și, la nevoie, să picteze. Majoritatea actrițelor sau a cîntărețelor își împlinesc cariera într-un mod cît se poate de discret. Nu pentru că voi trăi de acum înainte în Statele Unite am renunțat la obiceiurile mele; În Suedia, ele nu mi-ar fi adus niciodată denumirea de „solitara".

Totul la femeia americană mă fascinează și mă consternează: dinamismul și simțul ei de competitivitate; activitatea ei frenetică (chiar dacă ea nu urmărește totdeauna „să facă carieră"), în oricare direcție (cu toate că este întîlnită mai ales în birouri) pînă și în disciplinele sportive cele mai diversificate — natație, tenis, golf, echitație, dans, conducerea automobilului. Apetitul ei intelectual, curiozitatea — ea a citit ultimele cărți apărute, a văzut piesele despre care vorbește lumea. Eleganța ei e rafinată — își studiază corpul, ceea ce îi convine siluetei sau nu, și aceasta va face ca toate privirile să se întoarcă după ea. Sociabilitatea ei sofisticată — este mobilizată 24 ore din 24, cu toate acestea are timp să primească zeci și zeci de prieteni, să nu piardă niciodată contactul cu ei. Cu cît cunosc mai mult femeia americană, cu atît nutresc dorința să-i semăn. Însă progresele mele sînt lente, conștiincios calculate Am început prin a învăța să conduc mașina. Apoi m-am preocupat de echitație, dar am încă un vast program în față.

Cînd am pus pentru prima oară piciorul în studiourile Metro-Goldwyn Mayer, am crezut că visez. Un teritoriu imens! Kilometri de studiouri! Toată cinematografia suedeză ar fi încăput într-unul din ele! Și apoi acești oameni fugind de colo-colo, agitîndu-se, dînd ordine!...

Primul meu film: **Torentul.** A trebuit să învăț totul, ca și cum n-aș fi știut ce este un film sau o actriță, să mă adaptez unei limbi străine, să definesc locul și funcția fiecăruia. O muncă extenuantă și de mare răbdare. În Suedia regizorul este stăpîn absolut pe platou. El nu are decît un asistent cu care selecționează planurile, alege costumele, reface scenariul. Cît privește echipa... Doamne! Doi dulgheri, unu-doi oameni buni la toate, trei-patru electricieni, actorii și... asta-i tot! În Suedia, însă, cinematografia nu este o industrie. Uneori turnarea unui film durează 6 luni, în timp ce aici sînt suficiente 6 săptămîni.

Platourile americane sînt furnicare foșnitoare în care fiecare element are importanța lui specifică. În ceea ce mă privește... ce pot face eu decît să lupt pentru a mă adapta, pentru a deveni una de-a lor? Am studiat, deci, cu seriozitate engleza și, pentru că nu mai puteam să lucrez prin interpret am sărit etapele.

Iar prietenii? Doar nu sînt elastică! Voi, americanii, reușiți să vă împărțiți. Eu, nu!

Cu acest regim, nervii mei au fost supuși la o grea încercare: iată de ce mi-am revendicat dreptul de a dormi între opt și nouă ore pe noapte.

Fiecare film, fiecare plan, este un coșmar, o descoperire. Iată: reflectoarele m-au determinat să-mi modific machiajul de scenă. N-am folosit niciodată o anumită cremă grasă sau o anumită pudră. Am fost însă, nevoită

s-o fac. Şi exemplele de acest fel s-ar putea înmulţi.

Am turnat alte filme, am intrat într-o piele nouă. Uimirile de odinioară se risipesc. Studioul şi-a reluat proporţiile „umane", nu mai tresar la gălăgia de pe platou, suport busculadele, mişcarea frenetică a mulţimii. Dar pînă la ce punct? La capătul unei zile de turnare sînt extrem de obosită şi îmi dau seama că un an şi jumătate este prea puţin pentru a schimba cursul unei existenţe, pentru a deveni, în sfîrşit, o adevărată americancă.

În acest moment nu mă gîndesc decît la odihnă, la linişte. Să mă plimb fără un scop anume, să răsfoiesc o carte, să scriu una sau două scrisori şi să mă închid în camera mea. Mondenităţile mă copleşesc, şi apoi engleza mea este încă prea rudimentară pentru a sesiza toate subtili-

A încercat să înţeleagă. Şi a înţeles curînd că „acolo" nu e loc pentru artă

tăţile conversaţiilor. Sînt cu ochii în patru, mă tem că lipseşte ceva din această mişcare rapidă. Este încă prea devreme pentru mine; de-abia am pătruns în universul cinematografiei. Singura mea preocupare pentru moment este munca, ceea ce voi face mîine. Prietenia? Ce m-aş face fără ea! Dar nu pot să-i dăruiesc chiar totul. Mai tîrziu poate... Aşadar, veţi mai spune despre mine că sînt o solitară?"

Garbo, o contestatară!

Din valuri de celuloid
Zeiţa şi-a luat contur,
Smulgînd neantului arid
Legenda fără de cusur
Chip fantomatic şi candid.
Enigmă presărînd în jur
Din valuri de celuloid
Zeiţa şi-a luat contur.
Ea-i dincolo de plin şi vid,
Mister prin trăinicie pur,
Destin ce-a dăruit, lucid.
Din valuri de celuloid..."

Personalitate fascinantă, simbol prin excelenţă al „eternului feminin", Greta Garbo rămîne, în ciuda imensei bibliografii ce i-a fost consacrată, o mare necunoscută, datorită aurei de mister şi a discreţiei în care s-a învăluit. Una din numeroasele — şi mai recentele biografii — încercînd — şi ea — să definească taina acestui unic, poetic destin uman şi artistic, se intitulează straniu **„Greta Garbo — la somnambule"** şi a apărut în editura Stock, sub semnătura ziaristei Francoise Ducout. De ce somnambulă? ne întrebăm — titlul rămînînd o simplă capcană publicitară, infirmată pas cu pas de reportajul biografic care urmează. Şi îndeosebi de cele cîteva declaraţii ale actriţei, înserate de-a lungul biografiei, dintre care unele inedite pentru noi, cum e articolul pe care îl publicăm, alăturat **„De ce mi se spune solitara"**, scris de Greta Garbo la sosirea în Hollywood. Articol de surprinzătoare înţelegere a unei realităţi atît de complexe ca cea de peste ocean. Atît articolul cît şi mărturisirile, rezultînd din corespondenţa vedetei, demonstrează mai ales refuzul sistematic al „divinei" de a se supune convenţiilor hollywoodiene. Ceea ce face din celebrul Sfinx „una din primele contestatare ale star-sistemului", cum considera un critic român, contestatară deschizînd drum altor „răzvrătite" ca: Bette Davis, Katharine Hepburn, Jane Fonda, Shirley Mac Laine.

Destinul unei femei

Aşadar, în anul 1925, o tînără actriţă suedeză, speriată şi uimită, porneşte să cucerească Hollywood-ul anilor nebuni, ai extravaganţelor unei lumi fascinată de imagine, bîntuită de scandaluri şi de amorurile „star"-urilor. 16 ani mai tîrziu, cînd va renunţa la cinema, ea va duce cu sine acest nume, Garbo, care continuă şi astăzi să trezească o admiraţie aproape religioasă. Dincolo de această frumuseţe, de această prezenţă mistică, dincolo de rolurile sale, dincolo de pasiunea pe care o dezlănţuie apariţiile sale aureolate întotdeauna de mister, dincolo de legenda pe care ea a dorit-o şi a creat-o, dincolo de refuzuri, Garbo reprezintă *destinul unei femei.* Tributară unui sistem extrem de auster, ea se desprinde de el, detaşîndu-se de bună voie de cei care acceptă pentru bani, gloria de a nu fi decît marionete în mîinile producătorilor, ale patronilor, ale „făuritorilor de vise" de la Hollywood. „Îndrăgostită care se dăruie publicului, ea îşi păstrează uneori în chip patetic dreptul la libertate fizică şi materială, la sentimentele şi părerile ei artistice. Obiect al tuturor plăcerilor, hărţuită, solitară, adulată, dezgustată, dorită, unică, ea trece prin mulţime abstrăgîndu-se realităţii, fidelă celeilalte — copilului dintr-un cartier sărac al Stockholmului, vînzătoarei de pălării, proiectîndu-şi pentru totdeauna chipul ei unic, sfidînd toate convenţiile lumii filmului şi ale societăţii" — notează biografa.

Tatăl Gretei, Karl Gustaffson — începe biografia — părăseşte ferma părintească din sudul Suediei şi se instalează la Stockholm, unde, în acelaşi an, 1896, se căsătoreşte cu Anna Lovisa Karlsson, ţărancă şi ea. Vin copiii, Alva, Sven şi, la 18 septembrie 1905, cel de-al treilea (şi utlimul) Greta. În 1920 tatăl moare şi, odată cu el, şi copilăria Gretei. Nu va mai merge la şcoală. Are 15 ani. Acceptă să lucreze într-o frizerie, ca ucenică. Cei care au cunoscut-o în această epocă vorbesc despre ea ca despre „o fată sănătoasă, nici tristă, nici melancolică". E angajată într-un magazin şi apare pentru prima dată în faţa aparatului de filmat, figurînd în două

În lupta cu destinul

„plăcinte" publicitare insipide. În Suedia acelui timp repurtau un frumos succes Sjöström și Mauritz Stiller — cel căruia Garbo îi datorează cariera și numele. Deocamdată va turna sub numele ei adevărat, Greta Gustafsson, în filmul suedezului E.A. Petschler, **Petre vagabondul;** este singurul film realizat în patria ei, care nu-i aduce noi oferte. La 17 ani e un personaj nedefinit, „introvertit". Petschler o recomandă lui Franc Enwall, fostul director al Academiei de artă. Acesta o va prezenta fiicei sale, ea însăși profesoară de artă dramatică, care o va pregăti gratis pe Garbo. Signe Enwall spunea: „De la început mi-a fost evident că ea poseda calități dramatice impresionante. Ceea ce contează, realmente, la o actriță este contactul cu viața de fiecare zi, capacitatea de a simți și înțelege. Această capacitate, Greta o poseda din plin".

Garbo în scandinavă înseamnă „mister"

Apare și omul providențial: **Mauritz Stiller.** În 1923, cînd o întîlnește pe Greta, el era celebru; realizase deja două capodopere: **Comoara lui Arne** (1919) și **Erotikon** (1920). Cea de-a treia va fi „Garbo" (în scandinavă „mister"), nume ales de el pentru Greta. Prima indicație regizorală a fost: „Dacă dorești un rol, trebuie să slăbești 10 kilograme". O distribuie în **Legenda lui Gösta Berling.** La premiera filmului, în martie 1924, Selma Lagerlöf, n-a recunoscut în cele patru ore de proiecție esența operei sale, remarcînd sec: „Stiller a citit prea multe romane-foileton". Dar un critic

Garbo n-a fost o tragediană de geniu. A fost poate cu mult mai mult. O prezență de geniu

nota: „Are multe posibilități pe care n-a știut să le valorifice. Nu este la înălțimea rolului, dar e minunat de frumoasă în rochiile stil Empire și, în ciuda jocului ei puțin rigid, este fără îndoială unul dintre elementele strălucite ale acestui film".

12 ore pe platou

Și s-a întîmplat că în 1925 Louis B. Mayer, vicepreședinte al Metro-Goldwyn-Mayer cutreiera Europa ca să „ia caimacul" studiourilor europene. I se arată **Gösta Berling.** Este impresionat. Unde este acest Stiller, pentru a-l aduce la Hollywood? Dar Stiller pune condiția: vin, dar cu Garbo! Iată-i la Hollywood. Anii nebuni și vîrsta de aur a cinematografiei americane: Douglas Fairbanks, Lon Chaney, Charlie Chaplin, Mary Pickford, Valentino, Novarro... Garbo e speriată știindu-se examinată, cîntărită, contestată. Este prea înaltă, prea puternică, nu corespunde standardurilor Hollywoodului de bibelou ori sex-symbol. „Silueta ei păstra încă urmele rotunjimilor din adolescență — avea să scrie Pola Negri, însă timpul și munca vor corecta totul. Ceea ce frapa era impresia că îndărătul lipsei complete de sofisticare și de șic se afla misteriosul magnetism personal, care nu poate fi descris, dar care hotărăște „personalitatea vedetei".

Torentul, primul film american al lui Garbo, după un roman de Blasco Ibanez, va fi regizat de un ilustru necunoscut. Actrița intră în studiouri la 7 dimineața și nu le mai părăsește decît seara, la 6. Execută indicațiile regizorului, ia lecții de engleză. Impune prin puterea de muncă. Este, a devenit un star pentru care scenariștii vor anula interdicțiile sacrosante ale Hollywoodului și vor risca să conceapă personajelor ei finaluri dramatice.

Cu toate acestea, Garbo nu va aparține niciodată Hollywood-ului. Ea va fi, aici, întotdeauna, o persoană „importată", ceea ce nu o va împiedica să-și continue munca, asiduu și cu infinită răbdare.

Romantică în adaptarea *Damei cu camelii* de Dumas. Abia după 14 ani a primit Oscar-ul meritat pentru acest rol (alături de Robert Taylor)

Căsătoria? Nu mă interesează!

Dar Stiller? Nefolosit de Hollywood, marginalizat, bolnav fizic și sufletește se va întoarce acasă și se va stinge în 1928. În 1929, Garbo îi va căuta mormîntul în cimitirul din Stockholm și va asista la vinderea la licitație a obiectelor personale ale profesorului ei. Va fi văzută îmbrățișînd cu dragoste aceste obiecte, pe care le-a purtat peste tot. „A avut ea oare cîndva intenția de a părăsi Hollywood-ul pentru Stiller? A avut cu el un copil decedat la vîrsta de 5 ani? În 1964 a interzis publicarea unei lucrări în care secretul relațiilor cu Stiller, ca și această stranie maternitate — copilul dispărut exact la momentul potrivit — erau în sfîrșit dezvăluite?" Sînt amănunte asupra cărora se întreabă — fără a putea răspunde — autoarea cărții.

În timp ce turna **Ispititoarea,** primește vestea morții surorii ei. Nu poate părăsi lucrul. Angajată în drumul ireversibil spre glorie — primește imediat scenariul de la **Carnea și diavolul,** după romanul lui Hermann Sudermann. Partenerul ei în film va fi John Gilbert. John și Greta îndrăgostiți? „Dragoste? se neliniștește Garbo. Să admitem că aceasta ar constitui începutul și sfîrșitul educației unei femei. Căsătorie? de cîte ori trebuie să repet că este un subiect care nu mă interesează deoarece am ales singurătatea?".

„Erotismul", degajat de cuplul Gilbert-Garbo, transfigurarea (publicitară) a legăturii lor umple casele de bani ale studiourilor M.G.M. și pe cele ale sălilor de cinema. Supusă unui regim drastic, remodelată, ea va fi inspiratoare exclusivă a „marelui" Adrian, care va desena pentru ea acele rochii fluide cu mîneci lungi,

acele pălării moi care vor fi copiate în milioane de exemplare. Dar Garbo rămîne Garbo. În viitorul film: **Anna Karenina** îl are ca partener din nou pe John Gilbert. Filmul răscolește inimile sensibile din America și din Suedia: Garbo este recunoscută, idolatrizată în țara ei de origine. Se vorbește de „măreția", de „omenia" ei. Și de „divinitatea" ei după **Femeia divină** de Victor Sjöstrom (1928). Din această adaptare a vieții lui Sarah Bernhardt, va păstra adjectivul: **divină.**

Stiller dispărut, Garbo își va croi de acum înainte singură drumul. Cere impresarului să-i găsească o casă în Beverly Hills: 8 camere, 3 săli de baie, o piscină, o grădină cu lămîi; dar locuința este mult prea vastă. Ea se va restrînge la parter, într-o cameră servind totodată de salon și bibliotecă. Cuplul de servitori (suedezi) Sigrid și Gustaf este îngrozit: Garbo, faimoasa Garbo, nu posedă decît un cufăr, trei valize, cîteva desene pe care le răstoarnă în mijlocul holului. Avariție? Dar sărbătorea încheierea turnării fiecărui film făcînd daruri echipei: tapiserii, chinezării, porttigarete.

O Sarah Bernhardt a ecranului?

Să revenim la film. Realizatorul Clarence Brown afirma că, dacă ea și-ar fi perfecționat engleza și jocul, ar fi putut deveni Sarah Bernhardt a ecranului american.

Trezește invidii. „Haita" starletelor și nu numai a lor, se năpustește asupra ei. Se hotărăște: ia pana și scrie pentru numărul din decembrie 1927 al lui „Theatre Magazine" articolul „De ce mi se spune solitara"?

Apare cinematograful sonor. Garbo „vorbește" în **Anna Christie,** dramă sumbră inspirată lui Clarence Brown de o piesă a lui Eugene O'Neill. „Vocea care a zguduit lumea" (Norbert Lusk) și „Imensul său talent a izbucnit pentru prima oară în **Anna Christie"** (Robert E. Sherwood). Actriței însă nu-i place acest film. Dar **Anna Christie** pulverizează recordurile box-office-ului; în doi ani va turna 6 filme. „Divina" este bogată, sărbătorită, dar nu e fericită. Se arată nemulțumită de sărăcia psihologică a rolurilor sale, suferă de stîngăcia ei, de rigiditate, de incapacitatea fizică de a învinge „oglinda". O chinuie singurătatea.

La Hollywood nu-i loc pentru artă!

În 1931, turnează **Curtezana** cu Clark Gable, **Mata Hari** (1931 cu Ramon Novarro) și **Grand Hotel** (1932) cu John Barrymore. La sfîrșitul anului 1932, Garbo își oferă o vacanță lungă în Europa, în țara ei natală. Proiecte? Nu are. „Am încercat să fiu suedeză — spune Garbo după **Regina Cristina** (1933) — dar Hollywood-ul nu încurajează inovațiile. Totul este compromis. Aici nu este loc pentru artă. Important este numai ceea ce ei numesc casa, „ghișeul".

Între anii 1935 și 1937, criticii presei new-yorkeze i-au decernat premiul de interpretare feminină pentru rolurile din **Anna Karenina** și **Dama cu camelii.** Abia după 14 ani de la retragerea ei din lumea filmului, Greta Garbo obține un Oscar!...

George Cukor, regizorul filmului după Dumas, avea să declare: „Ea se dăruia în întregime rolului. Se gîndise mult la el, știa exact ce voia să facă. Cînd termina de filmat o scenă se retrăgea de o parte, la soare ori în cabina ei. În perioada de turnare, însă, nu măsura timpul... Era veselă, agreabilă și, cred, foarte, foarte fericită. A fost pentru ea un rol important? Da, însă n-a spus-o niciodată. Ea glumește, nu se spovedește. Are maniere distinse, rafinate, n-are importanță cînd. Unii artiști au această grație regală care înnobilează totul. Mă gîndeam la toate acestea într-o seară, pe cînd mă aflam la un spectacol... Nureev, răspunzînd aplauzelor publicului, iradia aceeași noblețe..."

Cariera ei artistică se apropie de sfîrșit: mai are de realizat — doar trei filme: **Maria Walewska, Ninotchka** și **Femeia cu două fețe.**

Maria Walewska este prezentat în Statele Unite în toamna lui 1937. Cu cîteva luni înainte îl cunoaște pe Leopold Stokowski, șeful orchestrei filarmonice din Philadelphia. Ea avea 32 de ani, el 55. Trecem peste „legătura" Stoky-Garbo, încă un mariaj evitat de actriță (?), deși călătoria lor în Italia, la Neapole în februarie 1938, era aproape o călătorie de nuntă. Dar Stoky se întoarce singur în Statele Unite. Nu doar un mariaj, ci o nouă dragoste ratată.

„N-am primit niciodată o scrisoare de dragoste"

„Este straniu. Nu mai sînt tînără — mărturisea ea mai tîrziu scenaristului și scriitorului Garson Kanin — am avut o viață lungă. Dar în toată viața mea nu am primit nici o singură scrisoare de dragoste. Vi se pare imposibil! „Vă asigur că este adevărat. Trebuie să credeți — adăugă cu un surîs trist — că bărbații care m-au iubit nu erau dintre cei care compun scrisori de dragoste. Este destul de trist, nu? Trebuie să fie minunat să primești o scrisoare de dragoste..."

Aproape fără comentarii, o asemenea mărturisire!

Început la 9 mai 1939, **Ninotchka** a fost terminat 58 zile mai tîrziu. Hitler cotropise aproape întreaga Europă. „Dacă Germania va invada Suedia?" se neliniștește Garbo.

Publicitatea studiourilor M.G.M. („Garbo rîde") pentru **Ninotchka** nu este decît un detaliu. După cum aprecia Cecil Beaton, „Ernst Lubitsch a fost primul regizor care a evidențiat faptul că Greta poseda simțul umorului". Important este că studiourile M.G.M. renunță, definitiv, pentru ea, la acele femei frivole, fatale, în mod comic tragice, și adesea mediocre, care nu mai corespundeau unui secol ce impunea noi scheme morale, politice, intelectuale.

„De data asta va primi Oscar-ul!" se credea. Dar Gretei-Ninotscka puțin îi pasă de această statuetă de bazar! Și statueta o va ocoli, preferînd-o în acel an pe Vivien Leigh.

În sfîrșit, ultimul rol: **Femeia cu două fețe** (1941). Filmul — cum e știut — înregistrează un fiasco răsunător. Garbo nu anunță oficial: „Voi părăsi cinematograful". Dar va reflecta. Cît timp? Pînă cînd?

A fost o neuitată contesă Walewska alături de un celebru Napoleon — Boyer

Reportajul unei femei — Françoise Ducout — despre altă femeie ne dă reperele esențiale pentru înțelegerea unei personalități fără seamăn a ecranului. Scrisă alert, cartea se adaugă unei bibliografii impresionante consacrată Sfinxului, bibliografie din care citează copios, la tot pasul. Am oprit firul evocării cărții la anul 1941, cînd Garbo a dat cea mai personală interpretare unei maxime a Doamnei de Staël: „Gloria este doliul sclipitor al fericirii"! Este motivul pentru care credem că ei nu i se poate opune reflecția cu iz romantic „Sic transit"... Numele ei a fost, este și va fi **Gloria Garbo** (și, eventual, Greta).

Versurile, traducerea și comentariul de George CORBU

Un sfinx viu propus neliniștii noastre

star contra starsistem

„Nu mă simt răspunzătoare pentru ceea ce s-a făcut cu mine“

Marlene de azi împotriva mitului de ieri

O spun din capul locului: Nu sînt noctambul! După părerea şi deprinderile mele, nopţile nu-s făcute pentru maratoane cinefile, şi nu-s dispus să irosesc preţioasele ceasuri de refacere, nici măcar în „momentele-limită“ ale festivalurilor internaţionale. Dar o *premieră mondială* ca cea a filmului lui Maximilian Schell, **Marlene,** nu m-am îndurat să ratez, deşi era programată pentru miezul nopţii. Impunătorul complex cinematografic Zoo-Palast din centrul Berlinului Occidental, despre care aş spune că, prin cele zece săli de proiecţie ale sale este cel mai modern din Europa, fusese luat cu asalt de public, fie şi la acea oră tîrzie. Cu greu am mai găsit un loc în penultimul rînd al imensului amfiteatru. Curînd mi-am dat seama însă că poziţia mea era în realitate privilegiată. Pentru că chiar în clipa în care luminile păleau încet iar vocea unui crainic nevăzut anunţa solemn: *„Festivalul internaţional al filmului prezintă...“* — în apropierea mea, în dreptul unei nişe prevăzută cu comutatoare care asigurau direct controlul proiecţiei, s-a instalat Maximilian Schell. Ca actor, îl văzusem numai cu o zi înainte jucînd rolul unui energic avocat pornit împotriva unui complot neonazist, în puternicul film al lui Norbert Kükelmann — **Mine în Alabama.** Acum însă, avea mai puţin aplomb, era vădit intimidat de ipostaza în care se înfăţişa publicului, deşi mai avea încă patru filme la activ, ca regizor. Şi totuşi, seara aceasta era, în felul ei, un debut: marca primul documentar de montaj din viaţa realizatorului Maximilian Schell...

Cu oamenii sînt sentimentală — nu cu oraşele!

Maximilian Schell îşi adjudecase cu ani în urmă primul Oscar cucerit de un actor german, în 1961, pentru rolul avocatului din **Procesul de la Nürenberg,** celebrul film al lui Stanley Kramer. În timpul turnării a cunoscut-o pe Marlene şi în virtutea unei colegialităţi convertite în prietenie, i-a solicitat, douăzeci de ani mai tîrziu, un interviu în exclusivitate. În cele şapte după amieze pe care i le-a acordat, marea actriţă şi-a evocat aventura vieţii în faţa microfonului. În faţa microfonului, nu şi a camerei de luat vederi! Prin contract, lui Schell îi era interzis s-o filmeze pe Marlene. Putea folosi însă „la discreţie“ şi fără discreţie fragmente turnate în decursul unei cariere întinse vreme de patru decenii!

Cîtă cochetărie să fi stat, oare, în această interdicţie? Explicaţia acestui „tabu“ ar trebui, poate, căutată într-o mărturisire care-i scapă actriţei în timpul interviului: *„Nu-mi revăd nici o dată filmele!... Nu mai sînt aceeaşi, nu mă recunosc...“* Reflex comun şi altor mari frumuseţi ale ecranului de odinioară.

Judecînd după un cadru pe care Schell i l-a putut, totuşi, fura, Marlene, care are astăzi 83 de ani, îşi poartă foarte bine vîrsta. E suplă, faţa îi e încă vie, doar mîinile îi sînt scuturate de un freamăt uşor. Că este plină de vitalitate o indică pînă şi modul ei de viaţă: totdeauna cu valiza în mînă. „La Paris, la New York, la Tokio mă simt totdeauna acasă...“-declară ea. Întrebată dacă, atunci cînd se găseşte la Berlin, i se întîmplă să viziteze locul unde s-a născut, izbucneşte:

— Nu! Ce idee... Trecutul nu mă interesează! Nu mă simt legată sentimental de vreun loc. Sînt sentimentală cu oamenii, nu cu oraşele...

Evocîndu-şi însă tinereţea, legendara întîlnire cu regizorul şi viitorul ei soţ Joseph von Sternberg, Marlene e mai curînd maliţioasă decît sentimentală.

"Avusesem pînă atunci mici roluri în cinema..." — spune, iar Schell o

corectează în imagini demonstrînd că rolurile nu erau chiar mici, din moment ce într-o comedie ca **Ich küsse ihre Hand, Madame** i se încredințase rolul principal feminin, alături de Harry Liedtke. Era al 14-lea film de la debutul ei, din 1922. Dar adevărata întîlnire cu cinematograful e marcată, în amintirea Marlenei, de anul **Îngerului albastru,** 1930!

Ceea ce-i relatează lui Schell sînt fapte noi, necunoscute istoricilor. Se știa și pînă acum că i-a fost prezentată lui von Sternberg într-un bar de către marele producător Erich Pommer și că trei zile mai tîrziu, regizorul se instala în sala lui **Berliner Theater** pentru a o urmări într-o operetă în care Marlene dispunea de două replici și o arie fredonată pe umărul lui Hans. Albers. Conform legendei, a doua zi tînăra actriță ar fi fost convocată la studiourile UFA unde i s-ar fi comunicat că a și fost angajată pentru principalul rol feminin din **Îngerul albastru.** Ei bine, aflăm astăzi că fusese chemată numai pentru o probă filmată.

„Am fost închisă într-o rochie lungă și mi s-a explicat că trebuie să mă așez pe pian și să cînt. Să cînt, ce?...

— Chiar n-ai pregătit nimic? — m-a întrebat von Sternberg, neîncrezător.

I-am răspuns că n-avea rost să pregătesc, din moment ce știam prea bine că nu voi fi eu aleasa. Insolența mea l-a exasperat. M-a întrebat dacă aș binevoi să cînt măcar melodia care, în zilele acelea, era pe toate buzele: „Cine-ar plînge cînd ne vom despărți?" (Și Marlene o fredonează, cu vocea ei spartă, răgușită, dar atît de inimitabilă în expresivitatea ei.) I-am cîntat-o, deci! Și în timp ce cîntam, el a spus: „Motor!" Mă întreb și azi de ce l-am interesat tocmai eu. Mai erau doar încă atîtea candidate! Poate pentru că eram teribil de detașată. Totul mi-era indiferent, atît eram de convinsă că n-am nici o șansă..."

Mi-am cucerit independența din necesitate

Și cum stăm cu continuarea legendei? Cu von Sternberg, Pygmalionul care a „născocit-o", a „recroit-o", care i-a forjat personalitatea găsindu-i măsura unui personaj pentru o întreagă carieră, cum stăm cu „mitul" în care a fost instalată, cel al femeii-epavă: Marlene îl judecă astăzi neîndurătoare! „Un kitsch!" — spune ea. Sternberg mi-a făcut totdeauna viața amară cu pretențiile sale de a mă dăscăli mereu. detest azi scenele filmate cu el. Nu mă simt responsabilă pentru ele, pentru ce s-a făcut cu mine..." Și totuși, subliniază ea, a fost mereu o actriță docilă, receptivă, dar nu împotriva convingerilor sale. Și istorisește chiar un episod de platou cu valoare de fabulă: Pe cînd turna **Rancho Notorius** cu Fritz Lang a fost frapată de controlul foarte strîns al regizorului asupra comportării actorului. Indicațiile sale, oricît de strălucite, îi înăbușeau, uneori, trăirea. Pe parchetul platoului i-a desenat cu o cretă pînă și schema pașilor pe care trebuia să-i facă. „Dar — spune sarcastică Marlene — picioarele lui erau mai lungi. Nu corespundeau pașilor mei și mișcarea a fost ratată". Splendid apolog, în acest banal incident de lucru...

Despre viața personală refuză să discute. „Viața mea intimă a fost totdeauna separată de cea profesională!" Interlocutorul încearcă să-i smulgă destăinuiri prin învăluire. Dacă se socotește o femeie emancipată? „Detest mișcarea de emancipare a femeii, i-o retează Marlene. Feminismul te masculinizează. E foarte bine să fii femeie, nu găsiți? În ce mă privește, a trebuit să-mi cuceresc independența din necesitate, nu din ambiția de a deveni independentă!" Face o distincție de-a dreptul romantică între dragoste și erotism. „L-am iubit pe Hemingway — spune nu fără mîndrie — și dragostea a fost precă. Scrisorile i le păstrez în safe-ul unei bănci americane ca pe bunul cel mai de preț al vieții mele. Dar dragostea noastră n-avea nimic comun cu sexualitatea, cu erotismul..."

Răspunsurile, adesea scurte, scînteind în paradoxuri și observații pline de spirit, capătă uneori valoarea unică a aforismului: „Teama de moarte? N-am avut asta niciodată! Dacă m-a chinuit ceva a fost, totdeauna, teama de viață!..." sau „Nu cred în viața de apoi. Să-i reîntîlnesc acolo pe toți cei cu care m-am întîlnit cîndva, în existența terestră? Ar trebui să fie o înghesuială!..."

Un moment al evocării devine patetic: cel al penibilei întoarceri, dar inevitabile, în Germania postbelică. Antinazistă a fost, din intuiție încă înainte de a se afla adevărul odios al lagărelor de concentrare. În războiul antihitlerist s-a înrolat cu înverșunare, ducînd, în uniformă militară, cîntecele ei printre combatanți. Cînd a revenit în țara-i natală, unii o socoteau trădătoare. În sala recitalului au și fost aruncate grenade! Și totuși n-a dat înapoi, a luptat pentru inima fiecărui ascultător. Și a învins! Premiul dintotdeauna al curajului...

Și aici, în Berlinul de Vest, ultimele imagini ale filmului **Marlene** sînt acoperite de ropotele aplauzelor. Încă nu s-a făcut bine lumină și Maximilian Schell s-a furișat, din locul său de lîngă nișă, strecurîndu-se printre cei mai grăbiți dintre spectatori. Majoritatea covîrșitoare a publicului adastă încă, aplaudînd. Ziariștii sînt invitați la conferința de presă care va începe la ora două noaptea, la „Grill Doyard", un restaurant de pe Kurfürstendamm. Aș fi dorit să răspund și eu invitației, dar... nu sînt noctambul. A doua zi dimineață la ora 9, proiecțiile festivalului reîncepeau...

T. CARANFIL

„Îngerul albastru? Un kitsch", declara Marlene azi într-un documentar realizat de Maximilian Schell

Actorul și personajul

Ce simplu ni se pare să afirmăm despre unii actori că „au personalitate"! Greu de expus în termeni preciși și reci în ce constă, dar ne oprim, oricum, mai ales la datele lor inconfundabile și inimitabile. Intrat chiar pe neașteptate într-o cameră cu televizorul deschis, îi recunoști întotdeauna, tresari auzindu-le vocea ca pe aceea a unei vechi și bune cunoștințe, le știi gesturile, pașii... Totdeauna aceeași, dar de fiecare dată, altfel...

Fizionomia unui actor, complexul său de date naturale, călăuzesc spre un anume tip de personaj și, treptat, unii ajung să fie considerați doar acesta: ingenua sau maleficul, soția sacrificată sau vampa, inocentul sau demagogul, junele-prim, maistrul sfătos etc. Dulce și comodă capcană în care, conștient sau nu, cade și actorul dar frecvent o face „ajutat" de regizorul care îl distribuie „la sigur", respectînd în secret prejudecata că „așa îl place publicul". Oricîtă inteligență, talent sau personalitate ar avea un actor, dacă joacă mereu doar cele

Între Nea Mărin și Ipu un liant trainic: talentul

O capcană în care cad mulți: distribuirea fără fantezie a actorului în același tip de personaj

mai vizibile date exterioare, singur nu se poate construi căci, rolurile, mereu apăsate pe aceași coardă, pot ajunge ele să-l stăpînească, să-l pecetluiască pe actor ducînd, mai ales în cazul tinerilor, la manierism sau chiar plafonare. Nu o dată primii care se revoltă împotriva tiparelor sînt tocmai ei, actorii, care cer mereu, în ziare și reviste, să fie distribuiți și în alt tip de roluri.

Ar fi de dorit ca Mariana Buruiană, Rodica Negrea, Catrinel Dumitrescu, tipuri diverse de ingenuă — suavă ușor agresivă sau predispusă spre melancolie — să-și exerseze de timpuriu calitățile, pe roluri cît mai diverse, pentru a nu da senzația de repetare. (Un regizor de teatru inspirat — Cătălina Buzoianu — a știut să-i exploateze Rodicăi Negrea și posibilele fațete perfide, dure chiar, ale pseudoingenuității, în spectacolul „Ca frunza dudului...").

Aproape că ne-am obișnuit să-l vedem pe Gheorghe Visu distribuit și catalogat „băiat cu fond bun, dar care alunecă ușor pe drumul răului" (sau parcurge traseul în sens invers). Resurse adînci stau încă neatinse. Cine îndrăznește primul? La fel mă gîndesc și la noii veniți: Dinu Manolache, Florin Călinescu care, chiar de la apariție, au impus tînărul onest, ușor timid — dar mai departe?

Chiar un talent cert, exploziv — e vorba de Tora Vasilescu — în film s-a exprimat în roluri de o factură prea asemănătoare. Desigur, naturaleța, farmecul ei personal, zîmbetul triumfător care maschează o tensiune aparte, sau poate un adînc eșec, n-au creat spectatorului senzația de oboseală. Dar marile sale calități ne îndreptățesc să așteptăm de la Tora și de la regizorii ei nepreväzutul... La Mircea Diaconu există o năucitoare candoare, o privire aproape vinovată, ca permanentă scuză pentru propria inocență. Acesta este, în general, „personajul Diaconu". Dar cu aceleași date fizionomice — fără a se recurge la artificii de machiaj sau vestimentație — el a creat și personaje nu tocmai atît de „curate" **(Casa dintre cîmpuri, Secvențe)** și, amîndouă — oare întîmplător? — încredințate de același regizor: Alexandru Tatos. Privirea blîndă, gestul ezitant, devin aici subtile arme ale disimulării: efortul de a părea șters ascunde versatilitate, duplicitate, dar și o posibilă vulnerabilitate. Și pentru „aceste" defecte (ale personajului, strălucit interpretat), spectatorii nu l-au iubit mai puțin pe actorul Diaconu care a repurtat un adevărat succes de critică și de public.

Fragilă și inteligentă, cu o sensibilitate dureroasă, Ioana Crăciunescu era poate greu de imaginat într-unul din rolurile sale care vor rămîne memorabile: Ana din **Blestemul pămîntului**. Suferința adîncă, inteligența urîțire a chipului, estomparea feminității, atitudinile **simțite** și nu **jucate** de țărancă, sînt dovezi ale talentului ei care singur strigă regizorilor că Ioana poate -- iată — juca orice...

Există actori cu ceea ce-mi place să numesc „față dublă". Și aș aminti măcar doi din aceștia: Gheorghe Dinică și Ovidiu Iuliu Moldovan. Inteligent distribuiți, i-am văzut deopotrivă în tabăra „bunilor" cît și a „răilor" Și nici un spectator nu s-a simțit frustrat văzîndu-l pe Dinică „pozitiv curat" și generos, și nici pe junele-prim de forță, Ovidiu Iuliu Moldovan, cu obrazul ciupit și ochii goi, interpretîndu-l pe Gavrilcea sau pe legionarul isteric din **Actorul și sălbaticii.**

Există prejudecata „calea bătută e sigură" și succesul asigurat. Dar la ceea ce se cheamă „contre-emploi" oare nu recurgem prea rar?

Există exemple celebre, clasice, dar nu la ele vreau să mă refer acum. În final — fiindcă e un gînd mai vechi, m-aș opri la Amza Pellea. Pentru mine — și sînt sigură că nu numai pentru mine — el încă există, nu putem vorbi la trecut. N-am văzut prea des monștri sacri din lume cu gama atît de largă ca a marelui nostru actor! Oare ce n-a fost — uman și convingător, subtil dar și ca o cascadă, energic, violent, pătimaș — Amza? De la Mihai Viteazul — o imagine în accepția legendară — chip bărbătesc de domn semeț, inteligent, cu privirea pătrunzătoare, pînă la gospodarul pîntecos din **Casa dintre cîmpuri** care îndrăgește butelca și vorbele în doi peri; de la fața arsă, suptă, măcinată de suferință a intelectualului Petrescu, din **Puterea și Adevărul** la licărul complice — șugubăț și gestica popularului Nea Mărin; de la durerea fără limite, resemnarea și sfiiciunea „nebunului" Ipu, pînă la forța și intransigența din rolurile de secretar de partid sau ilegalist în atîtea filme?

Nu știu cum se poate defini un „monstru sacru", dar știu că puțini actori s-au încumetat să facă permanent saltul fără plasă chiar de la un pol la altul al sufletului uman. Și mai știu sigur că tocmai de asta publicul l-a iubit atît. Și l-a regăsit mereu pe El, dar cu fiecare rol, altul.

E o ipostază la care trebuie încă meditat împreună: actori, regizori, critici...

Marina CONSTANTINESCU

star contra starsistem

Rolul Eleonorei de Aquitania i-a adus cel de-al treilea Oscar (cu Peter O'Toole în *Leul în iarnă*)

Inconfundabila Kate

De 11 ori candidată și de 4 ori premiată

Lăsînd în penumbră chiar cununa de staruri, unele mai strălucitoare decît altele, pe care Hollywoodul le-a modelat după înfățișarea și necesitățile sale, cîțiva actori și actrițe ne apar azi, departe de a se fi lăsat dominați de curente sau mode, creatorii unor repere unicat în istoria filmului. Între ei un loc aparte îl ocupă Katharine Hepburn.

Din 1932, de cînd a sosit pentru prima dată la Hollywood și pînă azi deci de-a lungul a peste o jumătate de secol de zbuciumată istorie a Hollywoodului, timp în care a realizat aproape cincizeci de roluri, Katharine Hepburn a știut să-și impună și să-și păstreze un statut autonom. Ea a știut să nu cadă pradă devoratoarei și autodistrugătoarei curse pentru glorie. Forța ei a venit din talent și inteligență, din putere de muncă și de sacrificiu, din onestitate și modestie profesională, din siguranță de sine și dintr-un rar echilibru interior. Au fost calități care depășeau și adesea contraziceau normele curente hollywoodiene. Ele au făcut-o să apară cîteodată dură sau antipatică, dar au sfîrșit prin a-i cîștiga respectul, prietenia și admirația producătorilor, regizorilor, colegilor și a publicului deopotrivă. Katharine Hepburn a știut la rîndul ei să se țină departe de acea viață artificială a Hollywoodului pe care o disprețuia și să-și apropie doar competența și viața artistică din Cetatea filmului. Între efemer și durabil ea a știut de la început ce să aleagă.

Deținătoarea recordului absolut a distincției supreme a filmului american: a fost de patru ori recompensată cu premiul Oscar (în **Glorie timpurie**, 1933, **Ghici cine vine la cină** — 1967, **Leul în iarnă** — 1968, **Pe lacul auriu** — 1982) și de 11 ori candidată, Katharine Hepburn nu a fost niciodată prezentă la gala decernării premiilor **Academiei de artă și știință a filmului** american, atunci cînd se afla în competiție. Faptul este semnificativ pentru felul în care actrița s-a ținut întotdeauna departe de manifestările sociale ale breslei. Slăbiciune sau indiferență? Cu sinceritatea pe care numai autenticele personalități și-o permit, actrița ne dă ea însăși răspunsul: „Efortul de a cîștiga voturi făcîndu-ți reclamă, cerșind favoruri, apărînd mereu în plină formă pe toate canalele mass-media, dînd interviuri și alte asemenea lucruri... Apoi seara aceea teribilă, televizată pe toate meridianele... Toată lumea îmbrăcată de gală... Iar tu, o biată concurentă, sperînd, sperînd că vei fi aleasă... Doamne, mi-am spus, trebuie să evit asta. Așa că nu m-am dus niciodată. Dar trebuie să fiu onestă cu mine în-

→

sumi: şi să mă întreb: Ce-i cu tine Kathy, ţi-e teamă că n-ai să cîştigi?!"

Spectatorii de azi au admirat-o adesea în rolurile ei mai tîrzii. Mai puţin cunoscut este însă debutul. Iată de ce prezentăm acum după datele culese din cîteva interviuri ale actriţei şi din cîteva fragmente din „Povestea vieţii ei" scrisă de Charles Kighman, momentul de început al carierii lui Miss Hepburn de acum 52 de ani.

Sfidarea

Avea 13 ani cînd a ieşit la rampă pentru întîia dată. Era pe scena şcolii unde învăţa. Silueta ei băieţoasă, faţa osoasă tăiată în unghiuri drepte, mişcările ei repezi, cu o anume expresie sportivă, au destinat-o rolurilor în travesti (avea să continue să le joace, mai ales în piesele lui Shakespeare, pînă în anii '40). Hazul este că primul ei travesti a fost cel al unei... fantome, într-o dramatizare după Dickens. Al doilea rol, în acelaşi an, a fost Barbă-albastră. Oricît de sumar, acest prim contact cu publicul a încîntat-o într-atît pe adolescenta de atunci încît a făcut-o să viseze la scenă ca la locul unde îşi va petrece tot restul vieţii. Tot de atunci a transformat, cu ajutorul unei perdele, sufrageria casei lor de vară în scenă unde dădea în timpul vacanţelor, împreună cu fraţii şi surorile ei, scurte reprezentaţii, gustînd provocarea întîlnirii cu spectatorii. Confruntările de acest fel au atras-o şi stimulat-o întotdeauna. Tot din anii de şcoală le-a căutat şi pe terenul de sport cîştigînd concursuri de patinaj şi de golf, jucînd tenis sau înotînd. Dar cel mai mult şi mai mult îi plăcea să meargă la cinema. Vedea de mai multe ori acelaşi film şi rămînea în întunericul sălii cu privirea pironită pe buzele răsfrînte ale lui Mary Pickford sau pe pistolul lui William S. Hart, John Wayne-ul filmelor mute.

Primul ei film, primul ei mare succes pe ecran (cu David Manners în *Sentinţă de divorţ*)

Hotărîrea

Cînd a împlinit 18 ani, Kate nu mai avea nici un dubiu în privinţa viitoarei ei cariere. Fără prea multe menajamente îşi anunţă tatăl: „M-am hotărît să mă fac actriţă!". Pentru prea respectabilul doctor Thomas Norval Hepburn, originar din Virginia sudistă, ajuns unul dintre primii chirurgi din Connecticut, posesorul unei averi considerabile, vestea anunţată de fiica sa în anul de graţie 1927, nu era prea uşor de acceptat.

Totuşi Katharine se baza pe ceva şi anume chiar pe educaţia primită: în familia ei renumită pentru vederile liberale şi progresiste. Mama, Katharine Houghton Hepburn se mîndrea cu originea ei scoţiană ca şi cu educaţia bostoniană (în înţelesul pe care Henry James a ştiut să-l dea americanilor veniţi din Vechea Anglie pentru a o întemeia pe cea nouă pe coasta apuseană şi nordică a Atlanticului), educaţie de la care deprinsese să respecte convenienţele şi să accepte înnoirile deopotrivă. Se spunea chiar că un îndepărtat strămoş al ei fusese conte în bătrînul Albion şi că se numărase printre apropiaţii Mariei Stuart. Acum vărul ei era ambasadorul Statelor Unite la Londra. Crescută într-o asemenea familie, Kate fusese învăţată de mică să-şi spună şi să-şi susţină părerile fără ocolişuri. De altfel mama ei, care avusese o căsătorie exemplară şi crescuse şase copii, desfăşurase şi o activitate susţinută în sprijinul drepturilor femeii în cadrul mişcării sufragetelor. Totuşi, aşa cum avea să o ilustreze într-unul din rolurile ei viitoarea mare actriţă (în **Ghici cine vine la cină?**) — este mult mai uşor să susţii principii liberale decît să le aplici.

Tatăl lui Kate îi replică atunci: „Vrei să-ţi dai aere şi să mai iei şi bani pentru asta!" Kate i-a răspuns cu aceeaşi francheţe: „O laşi pe mama să ţină discursuri progresiste în public, iar mie nu-mi dai voie să-mi aleg profesiunea pe care o doresc!". „Mama a avut scopuri politice, iar actoria este pură vanitate!" În sfîrşit, căzură la o învoială: Kate va primi 50 de dolari; dacă pînă îi va cheltui nu va reuşi, să renunţe.

Kate luă primul tren către Baltimore unde se afla cunoscuta companie a lui Edwin Knopf. Fără nici o pregătire sau recomandare, se duse direct în biroul directorului şi îi ceru un rol. Knopf se lăsă convins de autoritarismul cu care fata cu ochi scăpărători şi părul arămiu îşi pleda cauza. Prima doamnă a teatrului său, Mary Boland, nu a fost însă prea încîntată că această fată băieţoasă cu faţa numai muchii şi unghiuri va fi doamna ei de

„Importantă este viaţa. Naşterea, dragostea, suferinţa, şi moartea"

onoare. Dar cînd o văzu îmbrăcată în rochie de seară exclamă: „Mica gîsculiţă s-a transformat într-o lebădă princiară!"

„Era de necrezut să vezi cu cîtă mîndrie păşea pe scenă acea fată şi cum renăştea sub lumina reflectoarelor", spunea Knopf. După încă o săptămînă Kate capătă un al doilea rol, dar Knopf îşi dădu seama de totala ei lipsă de experienţă şi mai ales de lipsa de tehnică a vorbirii şi o sfătuieşte să plece la New York pentru a lua lecţii de dramă cu faimoasa Frances Robinson-Duff şi de balet cu Michael Mordkin.

Debuturi... repetate

La începutul stagiunii următoare, Knopf veni să pună o piesă la New York şi se gîndi să-i dea lui Kate al doilea rol al piesei. Cu o săptămînă înaintea premierei, Knopf o găsi într-o asemenea formă încît profitînd de o neînţelegere cu actriţa principală o concedie şi îi dădu lui Kate rolul ei. Dar Kate nu era pregătită pentru o asemenea partitură şi în seara premierei era atît de speriată încît ieşi să se plimbe. Cînd, în sfîrşit, reveni, toată lumea era alertată de absenţa ei. După ce ascultă observaţiile inerente, se urcă pe scenă într-o asemenea stare încît încurcă toate replicile. După lăsarea cortinei, Knopf o dădu imediat afară. În ciuda acestui eşec, găsi totuşi alte două angajamente, dar piesele urmau să facă alte răsunătoare căderi. Peste ani Katharine Hepburn îşi va aminti: „Puteam obţine foarte uşor un rol, dificultatea era să-l păstrez. Vederea spectatorilor mă în-

spăimînta în așa hal încît începeam să încurc replicile și totul se sfîrșea cum era mai prost."

După alte cîteva încercări eșuate, Katharine Hepburn se căsătorește, convinsă că va părăsi scena pentru totodeauna. Dar căsătoria se va dovedi o cădere și mai mare. Se reîntoarse la teatru.

Regizorul Rouben Mamoulian monta o piesă la New York, la Guild Theatre, cu Alla Nazimova în rolul principal. Mai avea însă nevoie de o tînără pentru al doilea rol ca importanță. Dădu un anunț și candidatele începură să apară. După ce audiase peste 50, apăru și o fată cu părul roșcat și cu o lumină specială în priviri. Mamoulian își va aminti mai tîrziu: „De cum s-a urcat pe scenă mi-am dat seama că fata, în ciuda lipsei de experiență, iradia acel mister și avea acel magnetism care fac dintr-un actor obișnuit un star." Nu se încumeta însă să-i încredințeze rolul prea mare și prea dificil pentru o începătoare. Se mulțumi să-i rețină numele și adresa și să-i recomande ajutorului său să o țină în evidență pentru o altă ocazie. O sfătui totodată să mai ia lecții de actorie.

Kate se reîntoarse la școala lui Frances Robinson-Duff. Descrierea reapariției ei completează același portret al unei fete extrem de zvăpăiate, autoritare și energice: „Urcase scările în goană și avea respirația tăiată cînd dădu buzna în biroul meu. Afară ploua cu găleata și ea era udă leoarcă. Fără să țină seama de nimic se întinse pe podea. Apa i se scurgea de pe fiecare șuviță de păr, pe lîngă nas, pe umeri. Începu să strige din răsputeri: „Vreau să fiu actriță. Vreau să învăț totul!". Am privit-o cu atenție cum stătea acolo întinsă și deodată mi-am dat seama că avea ceva din trăsăturile și magnetismul Dusei". (Eleonora Duse 1859—1924, marea actriță italiană n.n.).

Așa a început din nou urcușul Golgotei succesului. Mici roluri, mari eșecuri, pensiuni ieftine, prietenii colegiale. Purta jeans, într-o vreme cînd nu erau deloc la modă printre vedete. Mînca cu genunchii cocoțați pe un scaun și adunați la gură. Recita poezie franceză cu voce tare cînd făcea baie. Mulți o considerau extrem de certăreață. Se certa cu colegii ei de atunci, cu Osgood Perkins (tatăl de mai tîrziu al lui Anthony Perkins), cu Richard Hale, cu George Coulouris (unul din viitorii parteneri ai lui Orson Welles în **Cetățeanul Kane).** Ei îi spuneau că este un băiat ratat și că nu are ce căuta pe scenă, ea le răspundea că va ajunge vedetă înainte ca cineva să audă de ei.

Actrița britanică, Joyce Carey, alături de care a jucat în acea perioadă, spune azi: „Kate era complet diferită de toate celelalte începătoare de vîrsta ei. Era întotdeauna cea mai înaltă, avea mișcări băiețești, nu se machia, își prindea părul snop la spate și nu dădea nici o atenție felului de a se îmbrăca. Era extrem de repezită, din care pricină mulți o considerau mojică, deși nu era. Puteai însă să-ți dai seama cu ușurință că avea o personalitate ieșită din comun și că era o excentrică autentică. Regizorul cu care a pus în scenă primul ei succes, „Soțul soldatului", spune și el: „Era tînără, energică, nu se temea de nimic. Nici de ea însăși. Nu era niciodată obosită și nu cred să fi lucrat de atunci cu vreun actor care să-i egaleze vitalitatea. Era nerăbdătoare cu oricine era lent sau o plictisea. Nu avea înțelegere pentru slăbiciunile altora, dar nici pentru ale ei. Din moment ce era sigură că își poate croi un destin mare, nu înțelegea de ce alții nu pot face la fel. N-am să uit niciodată seara premierei. Publicul era complet subjugat de Kate. Fața îi strălucea de frumusețe, pielea îi era

„Kate și Spencer au fost cel mai talentat cuplu actoricesc pe care l-a produs Hollywoodul", spunea Garson Kanin (în primul și ultimul lor film: *Femeia anului* și *Ghici cine vine la cină?*

transparentă, iradiind de sănătate. Părul ei roşu îi încununa faţa ca o văpaie. Era extrem de graţioasă, deşi se plîngea că nu este, nu am văzut pe nimeni să traverseze scena cu atîta eleganţă. În spectacol îşi făcea intrarea coborînd o scară, apoi alerga către partea din faţă a scenei şi făcea un salt către public. Publicul i-a răspuns pe loc, simţise, intuise că îşi făcuse intrarea pe scenă o vedetă. În jurul ei plutea parfumul succesului".

Mirajul filmului

„Soţul soldatului" s-a bucurat şi de succesul criticii şi nou lansata actriţă a intrat imediat în conul de atenţie al detectorilor de talent de la Hollywood. Primul care a invitat-o să dea o probă de film a fost John Ford, dar nu ea a luat rolul. Tot atunci directorul companiei RKO-Radio Pictures, David O. Selznick şi-a convocat adjunctul care nu era altul decît fratele său Myron Selznick şi l-a rugat să o contacteze. La rîndul său Myron Selznick trimite unul dintre agenţii săi Leland Hayward la New York să-i facă probe. Proba a avut loc într-un mic studio anume închiriat pe strada 59 colţ cu Bulevardul 10. Textul ales era dintr-o altă piesă de succes, jucată pe Broadway de Katharine Cornell, „Sentinţă de divorţ" de Clemence Dane. Va reuşi ea să ia rolul interpretat magistral de o altă actriţă pe scenă? Ca să-i fie mai uşor, Kate a rugat un prieten şi partener să vină să stea pe un scaun în culise în timp ce va da ea proba. Kate s-a străduit din răsputeri să lasă totul bine, dar era tot timpul conştientă de prezenţa aparatului şi punea accentele unde nu trebuia. Cînd regizorul, de fapt era o regizoare, Lillie Messenger, a privit proba, a fost descumpănită de stîngăcia lui Kate dar totodată s-a simţit fascinantă de magnetismul acestei tinere. Hotărî să trimită proba la Hollywood, ştiind că Selznick se grăbea pentru că John Barrymore, pe care-l împrumutase de la studiourile MGM, era liber doar două săptămîni, urmînd să înceapă filmările pentru **Rasputin şi împărăteasa.** Dacă Selznick vroia să facă filmul, trebuia să aleagă repede între Anita Louise, o actriţă cunoscută pentru calităţile ei emoţionale şi necunoscuta Kate. De cum sosi proba, Selznick invită pe George Cukor regizorul filmului să o vadă. De îndată ce filmul începu să se deruleze amîndoi au fost şocaţi de stîngăcia fetei care era mai degrabă ciudată decît frumoasă. Deşi remarcaseră felul ei special de a fi, nici unul nu putuse striga: Evrika! Pe măsură ce secvenţa continua, Selznick îşi întărea convingerea: „E prea ciudată. N-o să meargă." Dar tocmai cînd se hotărîse să o respingă, sosi momentul scenei cheie. Kate nu făcea decît să pună mîna pe un pahar, dar gestul ei avea o asemenea încărcătură dramatică încît pe loc, producător şi regizor exclamară: „O angajăm!"

O telegramă o înştiinţă că obţinuse rolul din **Sentinţă de divorţ.** La 1 iulie 1932, Kate împreună cu prietena ei care-i va rămîne sfătuitoare o viaţă, Laura Harding, s-au urcat în trenul ce urma să le ducă de pe coasta de est pe cea de vest, la Hollywood. Căldura verii era extrem de moleşitoare; pe vremea aceea compartimentele nu aveau aer condiţionat şi călătoria a fost extrem de obositoare. Pe drum, chiar înainte de a ajunge, Kate a avut şi un mic accident. O scînteie i-a intrat în ochi. Începu să se frece şi se umflă şi celălalt ochi. Cînd ajunseră la Pasadena, destinaţia terminus a trenului, Kate era nu numai îndurerată, dar arăta îngrozitor. Şi cînd cele două călătoare au coborît pe platformă unde erau aşteptate de Myron Selznick şi de Leland Hayward, ele au putut vedea dezamăgirea pe chipul lor, ba i-au şi auzit şoptindu-şi speriaţi: „Doamne, pentru fata asta l-am pus pe David să dea atîţia bani pe săptămînă!"

Întîlnirea cu George Cukor nu a fost mai încurajatoare. Cînd tradiţionalul Rolls-Royce galben a adus-o pe Kate la studiourile RKO, Cukor a avut şi el aceeaşi reacţie de spaimă la vederea vedetei sale. Ca să mai destindă puţin atmosfera se gîndi să-i arate costumul pe care decoratoarea Josette de Lima îl schiţase pentru personajul ei. Kate, cu ochii umflaţi cum era, se uită cruciş şi pe un ton superior spuse: „Este complet nepotrivit pentru o tînără din buna societate engleză." Cukor se înfurie de îndrăzneala ei: „N-ai nici o calitate să critici, uite-te mai bine cum eşti îmbrăcată!". Nu se lăsă nici ea mai prejos. „Cred că port o rochie destul de frumoasă, am dat destui bani pe ea".

În 1932, Anita Louise, pe atunci o actriţă cunoscută...

Monştri sacri la plimbare!... — sau pauză de filmare, în 1972, la *Delicată balanţă* (cu Paul Scofield)

...şi Katharine Hepburn, necunoscuta, au dat probă pentru acelaşi rol în *Sentinţă de divorţ*. Rezultatul îl cunoaştem

„Învaţă replicile şi dă-i drumul" este sfatul pe care mi l-au dat Spencer Tracy, Laurence Olivier şi John Gielgud"

„Cîtuşi de puţin, o asigură Cukor ieşindu-şi din fire, e oribilă, iar tu arăţi îngrozitor!" Dar Kate nu era omul să oprească o cearta: „Costumul meu trebuie să fie desenat de Chanel", spuse ea convinsă că nimeni la Hollywood nu auzise de stilista franceză. (Să spunem într-o paranteză că unul dintre marile succese ale actriţei va fi peste ani tocmai personajul lui Coco Chanel). Ca să pună capăt discuţiei, Cukor îi spuse: „Pînă una alta să mergi la machiaj să văd cum îţi pot aranja părul ăsta imposibil."

O dată ajunsă la machiaj, tînăra debutantă continuă să-şi dea aere atotştiutoare. Într-o engleză impecabilă, nu prea potrivită în „vestul sălbatic", începu să vorbească despre noua politică economică a preşedintelui Roosevelt, despre spiritul pieselor lui G.B. Shaw. Nici coaforul, nici machiorul nu întîlniseră pînă atunci o actriţă intelectuală. Majoritatea vedetelor cu care avuseseră ei de-a face vorbeau de bărbaţi, de petreceri, de cosmetică. Cînd au terminat, Kate le promise să le spună deschis dacă era sau nu de acord cu ce făcuseră din capul ei. Schimbarea o prindea însă de minune aşa încît nu a avut ocazia să plaseze altă răutate. Cînd Cukor intră şi văzu schimbarea exclamă bucuros: „Bravo! Iat-o pe adevărata Katharine Hepburn!

Succesul

În ciuda primei întîlniri neplăcute Kate şi Cukor s-au înţeles foarte bine. El îi aprecia talentul, ea îi admira exigenţa şi dorinţa de perfecţiune.

Lucrul la film începu şi Kate îi subjugă pe toţi cu spiritul ei de echipă. Rămînea de văzut dacă va reuşi acelaşi lucru cu publicul.

Iată cum descrie Cukor impresia pe care a făcut-o la avanpremieră: „Publicul nu mai văzuse niciodată o fată ca ea şi simţeam că nu era decis dacă să treacă sau nu de partea ei. Dar cînd Kate îşi conducea mama la biserică surîzînd tandru cu toţi dinţii ei strălucitori, într-o scenă ca după Jane Austin, publicul se destinse. Apoi sosi marea scenă a întîlnirii cu John Barrymore. El era tensionat şi spunea că atmosfera din jur era sufocantă. Ea nu spunea nimic dar lua o pernă în braţe şi se întindea încet, destins, pe o canapea. Publicul îi urmări mişcările domoale şi deosebit de frumoase din care se puteau citi forţa şi siguranţa unei mari personalităţi actoriceşti. Atunci am simţit că spectatorii trecuseră de partea ei. Aşa era Kate: nu te cucerea dintr-odată, dar cînd reusea era pentru totdeauna!"

Succesul de care s-a bucurat **Sentinţa de divorţ** şi felul cum lucrase cu Cukor şi Selznick o îndreptăţeau să dorească să revină la Hollywood, în ciuda dispreţului pe care i-l inspira lumea lui de îmbogăţiţi peste noapte. Kate se ataşase de oamenii cu care lucrase, de profesionalismul şi talentul lor. Dar următorul film a fost o decepţie pentru toată lumea. Refuză apoi să semneze un contract pe termen lung cu RKO, de teamă să nu o oblige să facă alte roluri proaste. Conştientă de atuurile statutului său social, de care ştia să facă uz, avînd destui bani ca să-şi asigure independenţa fără să cerşească roluri, ea s-a plasat de la început pe poziţia celei ce alege şi nu se lasă aleasă. Următoarea propunere a studiourilor RKO i se păru potrivită. Era vorba de o tînără (ca ea) care vrea să devină actriţă la New York. Rolul din **Glorie timpurie** era parcă anume scris pentru ea. Flerul ei şi al producătorilor se va dovedi justificat. La 25 de ani, la un an după ce debutase în cinema, Katharine Hepburn cucereşte primul ei premiu Oscar.

Traducerea şi adaptarea

Adina DARIAN

star contra starsistem

Jean Marais

Cavaler romantic și cascador modern

Un Tristan al secolului nostru (Jean Marais în filmul *Testamentul lui Orfeu* de Jean Cocteau)

„Cinematograful creează uneori în jurul nostru o lumină hipnotică ce ne dezumanizează"

Cinematograful francez — mai realist din pornire — a creat mai puține mituri decît uzina de vise a Hollywoodului. Și totuși, cîteva din legendele lui vii, mari actori ca Jean Gabin, Michèle Morgan, mai de curînd Catherine Deneuve, Alain Delon și — într-un sens publicitar B.B. — au devenit un fel de idoli care continuă să tulbure imaginația spectatorilor. Un actor devenit simbol al cavalerismului romantic, viteaz îndrăgostit, gata să-și riște viața în numele iubirii, a rămas de-a lungul deceniilor, **Jean Marais**. În volumul lui de memorii, apărut în editura Albin Michel, Paris, actorul povestește — printre altele — o întîmplare semnificativă pentru „cinematograful care creează în jurul nostru o hipnoză de lumină, ajungînd să ne dezumanizeze" — cum constată idolul unei întregi generații. „Într-o zi, semnam fotografii pentru public. La un moment dat, scot batista și îmi suflu nasul. O fată care aștepta autograful, pe fața căreia am citit cea mai completă stupefacție la gestul meu, a strigat îngrozită: „Oh, își suflă nasul!" și a leșinat."

În timpul războiului, interpretul neuitatei **Legende a îndrăgostiților** primește următoarea scrisoare de la un grup de liceene din nordul Franței, intens bombardat. „Domnule Jean Marais, vă scriem pentru a vă spune că ne terorizează bombardamentele, dar au și partea lor plăcută. Pentru că atunci coborîm în adăposturi și putem să vorbim în liniște despre dumneavoastră". Și un alt amănunt desprins din aceeași biografie: Tot în timpul războiului, B.B.C. transmitea acest mesaj de încurajare Franței: „Jean Marais, n-ai nici o grijă, venim!"

Și iată evocarea — nu lipsită de un anume umor — a filmării spectaculoase la **Ruy Blas** (scenariul Jean Cocteau, regia Pierre Billon), în care temerarul actor, refuzînd să fie dublat, era cît pe aici să piară în valuri...

„În timp ce filmam **Ruy Blas**, era gata să mă înec. Trebuia să traversez un torent pentru a culege, de pe malul celălalt, florile preferate de regină. Torentul îl găsisem în Franța, la Tignes. Trebuia să mă las purtat de apa extrem de rapidă și să trec prin trei căderi de apă succesive, niște cascade destul de mari și periculoase. Apa era albă de spumă, înghețată și atît de rapidă încît nimeni nu-și putea închipui că am să-mi iau într-adevăr riscul real. (În plus, trebuie să vă mărturisesc eu detest apa rece).

Hotărîrea mea de a nu repeta înainte de filmare, scena, l-a făcut pe regizor să caute pe altcineva pentru repetiții. Dar pompierul care acceptase angajamentul, văzînd furia torentului, a refuzat categoric să coboare în apă. Am filmat deci fără repetiții prealabile. Mă gîndisem să intru în cascade într-o poziție optimă, cu picioarele înainte, ca să nu risc să-mi sparg capul de stînci. Dar fiindcă scena filmată presupunea ca eu să opun ceva rezistență în clipa cînd eram luat de forța torentului, mi-am schimbat poziția în momentul intrării în cascadă, așa că am pornit-o cu capul în jos. Am ajuns sub trombele de apă, prins sub o stîncă, cu capul în jos și picioarele peste nivelul apei. Nimeni nu știa unde sînt. Camera mă pierduse în timpul acțiunii, așa că nici operatorul nu putea da vreo indicație. Prima mea grijă a fost să mă întorc cu fața în sus. Mai întîi m-am înfuriat că nimeni nu venea să mă ajute. Apoi țipam din ce în ce mai tare și înjuram pe toți membri echipei. Cred că acest acces de furie a fost salvator. Forțele mi s-au înzecit. Blestemînd tehnicienii filmului, mă forțam să scap dintre stînci. Rezultatul a fost că pînă l-a urmă m-au văzut, dar eu eram la capătul puterilor. Am recăzut în groapa de apă, cu toată cascada peste mine. Dar ce-am mai făcut, pot să mai fac o dată, mi-a trecut prin cap. Din nou, ies puțin peste nivelul apei. Aud strigăte: „Nu trageți! Nu trageți! Are frînghia în jurul gîtului!". Abia atunci am văzut că-mi aruncaseră o frînghie să mă salveze. Căderea continuă de apă mă împiedicase s-o văd. Mă agăț de frînghie. Trag și mă scot de acolo, ca prin miracol. Și abia în acel moment simt că apa era înghețată iar eu la rîndul meu înghețasem de-a binelea. M-au dezbrăcat, m-au fricționat, mi-au dat de băut. Cer o țigară. Cum o aprind, aud urletul turbat al operatorului „Spuneți-i lui Jeannot să reînceapă imediat povestea asta cu cascada pentru că soarele se duce spre apus!" Am refăcut trecerea prin torent de trei ori după aceea. Dar cu grijă să o pornesc cu picioarele înainte!" Pentru că altfel — adăugăm noi — probabil că n-am mai fi văzut niciodată aventurile lui Ruy Blas și ale lui Don César de Bazan, în dubla interpretare a romanticului interpret.

Cristian UNTEANU

dosarele Hollywoodului

Frumusețe?
Vulnerabilitate?
Talent?
În tot cazul,
cea mai discutată
vedetă
a Hollywoodului,
de la începuturi
și pînă azi

Marilyn Monroe

Sinucidere sau asasinat?

Într-un oraș ca Hollywoodul, unde se acumulează bani, glorie, viciu, gelozie, invidie și, uneori, bunătate și inocență, orice moarte violentă devine sursă de zvonuri, bîrfă, acuzații mascate, aluzii la intrigi misterioase, cărora doar un asasinat le-ar putea menține taina. Toată lumea se îndoiește. Se îndoiește de obiectivitatea justiției, de onestitatea poliției, deși și una și alta încearcă să se comporte în așa fel încît să nu stîrnească cleveteli. În zadar. Singurul, poate, în măsură, în cazurile-limită, să pună punctele pe i și să aleagă adevărul de minciună, este medicul legist căruia i se încredințează trupurile victimelor. Dr. Thomas Noguchi a fost timp de ani de zile directorul serviciului de medicină legală din comitatul Los Angeles și a provocat un scandal imens în clipa în care a publicat concluziile la care a ajuns după ce a făcut autopsia victimelor cele mai celebre supuse examenului său. Cartea sa bombă, intitulată „Coroner", a apărut în America și apoi a fost tradusă în mai multe limbi. Am extras din ea un „caz", Marilyn Monroe, care a stîrnit la vremea respectivă — și mai stîrnește și azi — discuții și polemici interminabile.

Happy... birthday... to you...

Părea de necrezut. La 4 noiembrie 1982 eram chemat de procurorul comitatului Los Angeles spre a fi interogat în legătură cu eventualitatea unei crime. De fapt, nu ar fi fost nimic de necrezut sau extraordinar, dacă presupusa crimă nu ar fi avut loc cu 20 de ani în urmă! Afacerea Marilyn Monroe nu fusese niciodată închisă oficial. Pe vremea aceea, nu mai eram directorul serviciului medico-legal din Los Angeles și, cu toate acestea, procurorul dorea să mă vadă. De ce? Pentru că, în urmă cu 20 de ani, eu fusesem cel însărcinat cu practicarea autopsiei. Timp de 20 de ani am fost supus la atîtea chestionare de către atîția reporteri care făceau anchete diverse, încît memoria mea le-a pierdut șirul. Mulți dintre ei erau convinși că senatorul Robert F. Kennedy fusese amantul vedetei și că el o omorîse cu o injecție. Ce avea această splendidă actriță pentru ca în timpul vieții să exercite o asemenea fascinație, iar după moarte să stoarcă atîtea lacrimi? De ce, după atîția ani, ea mai făcea încă să vibreze inimile america-

nilor? Să fie frumusețea ei de vină? Vulnerabilitatea? Talentul ei? Sau misterul nedezlegat al ciudatelor ei relații cu seducătorii frați Kennedy?

Baloane se înălțau spre tavanul imensului Madison Square Garden. Orchestrele cîntau, elefanții scoteau strigăte ca-n junglă. Din loja lor, președintele Statelor Unite și soția sa priveau spre scenă. Era la 19 mai 1962, aniversarea zilei de naștere a lui John Kennedy care împlinea 45 de ani. Dar punctul de atracție al serii nu era tînărul președinte. Sutele de invitați așteptau cu nerăbdare apariția adevăratei vedete a sărbătorii, a celei care stîrnise mai multă vîlvă în jurul ei decît oricare alt star, de la originile cinematografului și pînă atunci: Marilyn Monroe. Președintele o cunoscuse în chiar acel an prin intermediul prietenului lor comun, Frank Sinatra. Actrița acceptase cu plăcere să apară și să cînte la aniversarea lui Kennedy. Deodată, un deget de lumină lovi un colț al pistei și apăru ea, Marilyn Monroe, călare pe un elefant. Îmbrăcată cu o rochie foarte strînsă pe trup, numai din perle și paiete, ea înaintă spre un microfon plasat pe o estradă în mijlocul scenei. A fost un adevărat delir cînd cu vocea ei inimitabilă, de copil, întreținîndu-și cîntecul cu suspine provocatoare, ea intonă: Happy... birthday... to you...

Ovațiile au izbucnit tumultuoase, marcînd, pentru cei de față, momentul cel mai emoționant al serii. Dar pentru Marilyn Monroe, punctul culminant avea să fie atins cîteva ore mai tîrziu, cînd la o altă recepție, l-a întîlnit pe fratele președintelui, senatorul Robert F. Kennedy. S-au revăzut apoi de mai multe ori, ea îi telefona la Washington, folosind un nume de împrumut și tot ea îi mărturisea pe atunci unui prieten al ei, gazetar la „Manchester Guardian", că s-ar putea să se recăsătorească cu un influent om politic. Nici un nume nu a fost pronunțat, dar aluzia era clară. Iar comentariul prietenului ziarist așișderea: „Ar fi oare cu putință ca Robert Kennedy să accepte să-și pulverizeze cariera politică pentru ea?" Într-adevăr nu a fost cu putință.

Speculațiile

O întreagă generație de ziariști au susținut că mobilul morții actriței trebuie căutat în această poveste. Printre cei mai efervescenți ziariști-anchetatori au fost și Robert Slatzer, care pretindea, printre altele, că ar fi fost cîtăva vreme soțul actriței, la începutul anilor '50, și că ar fi rămas prietenul ei pînă la sfîrșit. În cartea sa, „Viața și ciudata moarte a Marilynei Monroe", publicată în 1974, Slatzer pretinde că, după ce Robert Kennedy și-a retractat „promisiunile", vedeta l-ar fi șantajat, folosindu-se de un jurnal intim, jurnal care a dispărut în chip misterios după moartea ei. Scopul crimei, deci, ar fi fost, după capul lui Slatzer, reducerea la tăcere a actriței și confiscarea jurnalului, evident pentru a nu dăuna carierei politice a senatorului.

În 1962, Marilyn Monroe suferea de o depresiune atît de avansată încît medicul ei psihiatru a insistat să aibă în permanență lîngă ea o infirmieră specializată. Totuși, după multele necazuri profesionale, actrița părea acum că urcă din nou panta. Luase legătura cu directorul companiei 20th Century Fox ca să reia turnarea întreruptă a ultimului film. Ba mai mult, M.M. se gîndea serios să fie vedeta unei comedii muzicale pe Broadway ca și cea a unui show gigantic la Las Vegas. De aceea, la 4 august 1962, infirmiera sa nu fu deloc mirată să vadă o femeie radioasă coborînd la micul dejun. Îmbrăcată într-o rochie de casă bleu, actrița se așeză în fața doamnei Murray, începu să mănînce și să sporovăiască cu mare volubilitate. Părea surprinzător de veselă. La prînz, infirmiera Murray auzi zgomot de voci în vestibul. Pat Newcomb, prietenul și agentul de presă al vedetei, petrecuse noaptea într-o odaie de oaspeți din casă și, după cîte putuse să audă infirmiera, Marilyn era furioasă că Newcomb îi subtilizase toate somniferele de pe măsuța de noapte, drept care nu putuse să închidă ochii pînă dimineața. De aceea venise atît de devreme la micul dejun, ea care nu se scula înainte de amiază! După masă, a venit doctorul Greerson cu care M.M. a petrecut două ore. Mai tîrziu, el avea să spună că a găsit-o „dezorientată". După cum îi era obiceiul, Marilyn a rămas în rochie de casă toată ziua, petrecîndu-și timpul agățată de telefon. Nici un semn alarmant care să prezică o depresiune sinucigașă. La 7 și jumătate seara actrița încă mai vorbea la telefon cu fiul fostului ei soț, Joe di Maggio, Joe junior. Cu toate acestea, 30 de minute mai tîrziu ea trăgea să moară.

Faptele

Se știe acest lucru datorită unui telefon pe care actrița l-a primit la ora 20. Interlocutorul ei: Peter Lawford, cumnatul lui Robert Kennedy. După Lawford, vocea Marilynei era tărăgănată și indistinctă. I-a spus că nu poate să vină la cina la care fusese poftită și a adăugat: — Spune-i rămas bun soției tale și președintelui. Adio! Ai fost întotdeauna un tip minunat... După care a trîntit receptorul. Lawford va declara mai tîrziu că actrița avea o voce muribundă. Neliniștit, el l-a chemat pe managerul ei care, la rîndul său, l-a alertat pe agentul ei, Milton Rudin. Acesta din urmă a telefonat vedetei la orele 21.30. A răspuns infirmiera care i-a spus că se vede lumină în camera de sus și că, deci, totul e în regulă. Dar, pe la miezul nopții, aceeași infirmieră trezindu-se și văzînd că lumina tot mai arde în odaia Marilynei, îngrijorată, a încercat să intre. Dar ușa era închisă, lucru cu totul neobișnuit. Înspăimîntată, ea a telefonat doctorului care a venit imediat și a spart o fereastră ca să poată pătrunde în cameră. Au găsit-o pe Marilyn Monroe zăcînd goală pe pat. Era moartă, cu brațul întins, cu mîna pe telefon. Imaginea acestei scene cutremurătoare avea să facă înconjurul lumii. La ora 4 și 25 dimineața, doctorul Greerson anunță postul de poliție din Los Angeles West. Sosit la fața locului, sergentului Jack Clemmons i se păru ceva ciudat în această moarte. Îl intriga minutajul. Infirmiera i-a spus că a găsit-o puțin după miezul nopții, iar doctorul nu-l chemase decît după ora 4 dimineața.

Ce este Hollywood-ul?

● O uzină de vise? (vezi rețetele fericirii și filmele cu happy-end)

● O fabrică de coșmaruri? (vezi analizele sistemului din ultimul deceniu)

● Un producător de mituri? (vezi stele aprinse într-o noapte și apuse odată cu zorile)

● ...un cartier al Los Angeles-ului, unde există oameni care își închipuie că viața lor este ca în filmele în care joacă și o trăiesc (sau o sfîrșesc) ca atare

Ce s-a petrecut în acest interval de 4 ore? Doctorul Greerson i-a spus că a vorbit la telefon cu diferite persoane cu care lucra actriţa, dar sergentul se îndoia că aceste convorbiri puteau să ţină peste patru ore.

În duminica aceea, m-am dus la lucru la Institutul medico-legal. Nu prea aveam personal suficient, iar eu, fiind un debutant, lucram în toate duminicile. În acea dimineaţă mă aştepta o surpriză : autopsia Marilynei Monroe. Ideea că ar fi putea fi vorba de celebra actriţă nici nu mi-a trecut prin cap. Credeam că e o coincidenţă de nume. Pentru mine, ca pentru atîtea milioane de americani, Marilyn Monroe era un fel de zeiţă a ecranului pe care greu ţi-o puteai imagina în carne şi oase.

Autopsia

Deci, gîndindu-mă la această coincidenţă de nume, am început să studiez raportul poliţiei. Din datele acestui raport reieşea că defuncta era o femeie de rasă albă, cu ochi albaştri. Talia: 1.62. Greutatea: 52 kilograme. Pe măsuţa de noapte fuseseră găsite numeroase flacoane cu pastile, printre care unul de Nembutal, gol, şi un altul cu alte somnifere foarte puternice, parţial vid. Vineri, tînăra femeie cumpărase un tub de 50 de pastile de Nembutal. M-am gîndit imediat că este un caz clasic de sinucidere. Spre orele 9 şi jumătate, mi-am pus halatul şi m-am îndreptat spre sala de autopsie. Am deschis uşa. Mirosul de formol mi-a năpădit nările. Trupul întins pe masa nr. 1 era acoperit cu un cearceaf alb. Am început să-l dezvelesc, cînd m-am oprit brusc. Mi-au trebuit cîteva secunde să-mi revin: în faţa mea se afla Marilyn Monroe. În clipa aceea mi-am dat seama şi de răspunderea care îmi revenea. Lumea întreagă va vroi să afle ce i s-a întîmplat ilustrei şi prea iubitei vedete. Cu acest gînd obsesiv, am luat o lupă şi am început să cercetez minuţios, să caut urme eventuale de înţepături de la injecţii sau de violenţă. N-am găsit nimic, în afară de un mic semn, jos, pe spate, o vînătaie, violet închis, care, după culoare, nu putea fi decît recentă. Avea această vînătaie o legătură cu moartea actriţei? Putea la fel de bine să şi-o fi făcut lovindu-se de vreun colţ de mobilă, de pildă. N-am mers pe acest fir. Odată autopsia terminată, am redactat următorul raport: Examen extern: corpul, neîmbălsămat, este cel al unei femei leucoderme, de 36 ani, bine dezvoltată, bine hrănită, cîntărind 53 kilograme şi măsurînd 1,66 m. Craniul este acoperit cu păr blond decolorat. Ochii sînt albaştri. O uşoară zonă de echimoză apare la nivelul şoldului stîng. Am scris apoi, în detaliu, observaţiile mele asupra sistemelor cardio-vascular, respiratoriu, hepato-biliar etc. Examenul sistemului digestiv a fost acela care a declanşat, ulterior, controversa.

Ancheta

După părerea celor care pledau pentru un act criminal, acest examen dovedea că a fost asasinată. Eu nu găsisem nici o urmă vizibilă de pastile, nici în stomac, nici în intestin. Şi totuşi, flacoanele de pe măsuţa de noapte indicau că Marilyn Monroe înghiţise între 40 şi 50 de capsule de Nembutal şi un foarte mare număr de pastile de hidrat de cloral. De unde deducţia multora că drogurile care au ucis-o i-au fost injectate. Nota pe care o adăugisem la capătul raportului meu, era capitală în legătură cu această controversă: A fost luat sînge în stare naturală, spre a se căuta urme de alcool şi de barbiturice. Din ficat, rinichi, stomac şi conţinutul lui etc. au fost, de asemenea, prelevate segmente pentru un examen toxicologic. În acest timp, rumorile privitoare la un posibil asasinat creşteau. Drept care s-a format o comisie care să analizeze starea psihică a actriţei în perioada dinaintea morţii ei, ca să se dovedească că a fost o sinucidere şi, astfel, să se pună punct clevetirilor. Din păcate, nu s-a reuşit şi aceasta pentru un motiv foarte simplu: în scopul de a încuraja persoanele interogate de către comisie să vorbească deschis, chiar despre subiecte intime, li s-a promis secretul asupra declaraţiilor lor. De aceea dările de seamă ale anchetelor şi observaţiilor comisiei au rămas confidenţiale. Un rezumat al concluziilor, care stabilea că Marilyn Monroe s-a sinucis, a fost inclus în raportul final de autopsie. Dar promisiunea de a fi ţinute secrete toate notele comisiei a stat timp de 20 de ani — şi mai stă încă — la baza acuzaţiei de „camuflare a faptelor". Raportul laboratorului de toxicologie avea să arunce şi el gaz peste foc. Mi-a fost transmis cîteva ceasuri după autopsia trupului. Cînd l-am citit, un sunet de alarmă mi s-a declanşat imediat în cap. Tehnicienii laboratorului nu examinaseră toate organele pe care eu le trimisesem! De ce n-au făcut-o? Pentru că, adăugite la flaconul de Nembutal şi la tubul de somnifere, analizele ficatului şi sîngelui i s-au părut suficient de probante şefului de laborator care a considerat că nu mai este necesar să mai examineze şi celelalte organe trimise de mine. Mai ales că analiza sîngelui a făcut să apară o doză de hidrat de cloral de 8 mg.% şi una de Nembutal (în ficat) de 13 mg.% Amîndouă dozele depăşeau cu mult pe cele mortale!

Între timp, comisia stabilise că Marilyn Monroe mai încercase de două ori să se sinucidă şi că nu fusese salvată decît în ultima clipă.

Concluzia

Ce s-a întîmplat, de fapt, în camera actriţei, în seara de 4 august 1962? După părerea mea, concluziile oficiale stabilesc — evaziv, dar pertinent — că a fost vorba de o „sinucidere probabilă". Bizuindu-mă pe intervenţia mea personală în această afacere, începînd cu autopsia, mi-aş permite să adaug: „sinucidere foarte probabilă". Dar mai cred că, atîta vreme cît dosarul FBI nu va fi făcut public, atîta vreme cît notele şi dările de seamă ale interogatoriilor şi convorbirilor avute de „comisia sinucideri" nu vor fi date la iveală, controversele se vor ţine lanţ în jurul morţii acestei atît de nefericite vedete.

În rest, nimeni, niciodată, nu va putea afla cu certitudine, ce anume, în acea seară, a făcut din Marilyn Monroe, femeia frumoasă şi adulată, rîzînd şi vorbind la telefon, ce a făcut deci, brusc, din ea, un star în agonie. Dar şi un mit nemuritor.

Traducerea şi comentariul
de **Rodica LIPATTI**

În 1951, la San Francisco, vedetele filmului francez, Gérard Philipe şi Jean Marais, în jurul starului american (lîngă Marilyn, scriitorul Arthur Miller, pe atunci soţul ei)

scriitorii și filmul

Martha Bibescu și un mare succes internațional cu Danielle Darrieux

O scriitoare româncă premiată de Academia franceză participă cu entuziasm la peripețiile realizării filmului după scenariul semnat de ea

La 1 octombrie 1938, revista bucureșteană „Cinema" de pe vremuri publica „ultima filă" din caietul de impresii hollywoodiene al celebrei actrițe franceze Danielle Darrieux. Cititorii puteau astfel afla că artista era nerăbdătoare să ajungă în Europa pentru a începe împreună cu partenerul ei John Loder filmările la **Katia,** un film pentru care producătorul E.A. Algazy o zorea să vină cît mai repede la Paris. Regizor era Maurice Tournier, iar scenariul fusese semnat de Lucile Decaux, care nu era alta decît scriitoarea româncă Martha Bibescu.

Primul ei roman **Les huit Paradis (Cele opt paradisuri),** premiat apoi de Academia franceză, fusese semnat cu același pseudonim. Motivul? Familia prințesei se împotrivise categoric debutului ei literar.

Katia însemna primul contact al scriitoarei românce cu cinematografia, văzută din însăși bucătăria ei, cu complicata și cîteodată derutanta alchimie ce face să intre în reacție tot felul de elemente imprevizibile, dacă nu chiar aparent incompatibile. Și de aceea, această experiență pasionantă a ținut mereu trează atenția scriitoarei și a femeii cu variate preocupări care era Martha Bibescu, timp de aproape un an. Corespondența ei, rămasă inedită, ne revelează, printre altele, atît locul pe care turnarea acestui film l-a jucat în viața scriitoarei, cît și o sumă de aspecte colaterale — dar interesante, mai ales pentru intuirea unei anume atmosfere antebelice.

Să răsfoim împreună această corespondență. Un scris feminin, elegant, aerat, vădind de la prima privire o personalitate puternică.

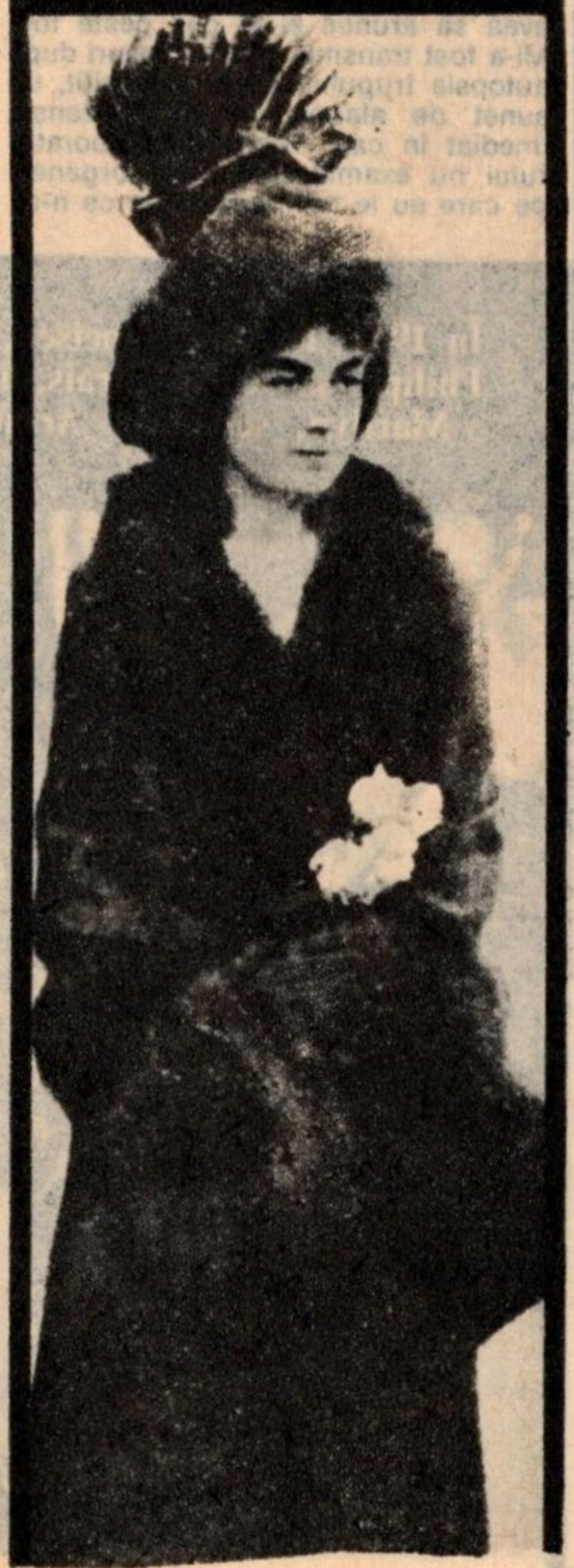
Prima mențiune despre film o găsim într-o scrisoare din 11 februarie 1938 către soțul ei, George Valentin Bibescu, unul din cei mai faimoși piloți ai epocii.

O scrisoare foarte scurtă. Spune doar: **„Katia** mă așteaptă". Apoi începe să abunde detaliile. „Am terminat decupajul. Exterioarele sînt filmate la Saint-Moritz... Sînt foarte mulțumită de munca pe care tocmai am terminat-o. Încercînd niște pălării la Rebrieux, am descoperit o fetiță fermecătoare, care o să interpreteze rolul prietenei de pension. Fata e încîntată să fie angajată. O să-și cîștige pîinea".

La 13 februarie 1938, scriitoarea își întreabă soțul: „Îți amintești de un anume Paul Pléneau, aviator și fotograf care te-a purtat pe deasupra liniilor inamice în 1914—1915?

Ei bine, grație „Katiei" ți-am regăsit prietenul.

Una din primele invitate ale televiziunii engleze, cînd micul ecran era în fașă (Martha Bibescu)



Anul trecut, citind „Paris-Soir", un domn a scris Lucillei Decaux exprimîndu-și entuziasmul. Apoi i-am ratacit scrisoarea — și i-am uitat numele. Acum, însă, cînd „Katia" urmează să apară în librării, același domn i-a scris editorului pentru a-i propune să alcătuiască o vitrină cu obiectele care au aparținut Katiei — inelul pe care i l-a dăruit împăratul Alexandru — micile cadouri pe care ea i le-a făcut: un tampon, un porthart și un portțigaret, pe care băiatul ei l-a făcut cadou țarului cu aceste cuvinte: „Iubește-o mereu pe mama". Or, colecționarul îndrăgostit de Katia care a cumpărat aceste obiecte la licitație nu e decît vechiul tău prieten Pléneau. I-am telefonat ca să-i mulțumesc. Am să mă duc să-i văd relicvele."

Cine fusese totuși această Katia, de fapt diminutivul numelui Katerina Mihailovna? Fusese o fată foarte tînără, aproape un copil, de care țarul Alexandru al II-lea al Rusiei se îndrăgostise nebunește și fusese chiar gata, după moartea țarinei, s-o înalțe pe tronul Romanovilor, dar autocratul a căzut victimă unui atentat. Pe canavaua acestui fapt real s-au țesut curînd tot felul de legende dulcege, care o prezentau pe Katia ca pe un fel de zînă blîndă și neprihănită care voise, și aproape izbutise, să-l înduplece pe țar să adopte o seamă de importante reforme în favoarea păturilor sociale dezmoștenite. Dar, vai, un destin crud dejucase aceste planuri generoase și după moartea iubitului ei încoronat, îndurerata Katia, împreună cu cei doi copii, trebuise să-și părăsească țara și să plece într-un exil fără întoarcere, în occidentul Europei...

Martha Bibescu, căzută și ea prizonieră acestei imagistici de circumstanță, încercase totuși ceva mai mult, și anume să facă din drama de amor a Katiei și un tablou de epocă, o incizie în psihologia personajelor. Măsura în care a izbutit sau nu ține de critica și istoria literară. Acum și aici, dorim doar să relevăm presti-

gioasa intrare a scenaristei noastre în marea cinematografie a epocii antebelice.

Încît să revenim la corespondența ei — și anume la scrisoarea din 18 februarie 1938.

„Îți trimit cartea de vizită a lui Paul Pléneau la care am petrecut o oră minunată privind suvenirele care au aparținut Katiei. Pléneau posedă anume inelul ei, portrete, desene ale ei făcute de Alexandru al II-lea, butonii de manșetă pe care dînsa i-a dăruit cu inițialele lor și pe care el îi purta cînd a fost ucis.

Pentru mine, care am reînviat această istorie din imaginație, este pur și simplu extraordinar să văd și să ating obiectele care i-au fost martore".

Dar filmările care în februarie păreau să meargă strună, în miezul verii au început să se lovească de tot felul de piedici.

„Din cauza ploii, **Katia** trebuie să aștepte. Au mai rămas de filmat doar două zile în exterior. Văicărelile lui Algazy la telefon le întrec pe cele ale lui Iov pe grămada lui de gunoi... fiecare zi de întîrziere îl costă — cică — 32.000 de franci; se jură că el nu mai iese din povestea asta etc... Scrisoarea liniștitoare din partea lui Decoin care afirmă că filmul e un lucru foarte frumos, acum cînd montajul e gata și că ei sînt siguri de succes".

Tot așteptînd însă terminarea exterioarelor și locuind într-un apartament la „Grand Hotel" din Batignoles-sur-l'Orme, la un moment dat scriitoarea începu să simtă nevoia de oxigen — cum numea ea eufemistic banii — „din cauza ploii și a acestui Algazy care nu plătește — sau care-i plătește mai întîi pe ceilalți, dat fiind că din păcate, eu sînt prea politicoasă..."

La 21 iulie 1938, ziarul „Paris Soir", unul din cele mai răspîndite cotidiene franceze ale vremii, acorda aproape o întreagă pagină unui amplu reportaj despre: **„Katia"** în studio. Lucruri văzute și auzite". Reportajul era semnat „Lucile Decaux-autoarea Katiei". Iată cîteva pasaje, scrise într-un stil cam lacrimogen, și mirosind a apă de trandafiri, probabil pe placul publicului căruia i se adresa.

„Sînt martoră la primul bal al anului, în palatul de iarnă, la faimosul bal de prezentare a Katiei, la vîrsta de șaisprezece ani; la acest bal, unde, pentru prima oară, la un semn imperativ al țarului, orchestra atacă un vals (dansul interzis de etichetă), în locul polonezei permise, valsul care-i va îngădui s-o cuprindă în brațe pe micuța-i iubită în fața întregii curți...

Alexandru (John Loder) o caută pe Katia (Danielle Darrieux) și iată, Katia se ivește din mulțime, uimitoare, ca cea dintîi floare a primăverii. Cum de izbutește actrița să se desprindă atît de izbitor, să țîșnească atît de limpede, atît de mîndră între toate femeile acelea gătite care în jurul prezenței ei strălucitoare se preschimbă doar într-o masă indistinctă ?..."

În sfîrșit, concluzia: „Dar s-a lăsat

Interpreta Katiei, Danielle Darrieux, într-o altă melodramă de succes a epocii (în *Mayerling*, Cu *Charles Boyer*)

noaptea; trebuie să plec, să mă smulg de aceste vedenii. Crezusem că am să vin la studio pentru o oră și am rămas șapte, fără întrerupere, fără să bag de seamă că era cald și că peste Curtea Rusiei se lasă praful. Din toate părțile aud exclamații: **„Katia** e un film mare. Sînteți mulțumită?"Dacă eu sînt? Aș vrea să-i sărut pe toți".

Premiera pariziană a avut loc la 19 octombrie 1938. Martha Bibescu sosise la Paris încă de la 15 ale lunii, întrucît „acești domni" n-au anunțat-o decît în gară că amînaseră cu cîteva zile premiera, pentru a o avea acolo, ca să dea interviuri și să pregătească „atmosfera". Supărarea scriitoarei s-a topit totuși repede cînd a aflat că între timp filmul fusese cumpărat deja în Anglia, „Fapt care — se grăbea ea însăși să-și informeze soțul — n-o să-l îmbogățească decît pe producător. Însă e foarte bine, ca o introducere pentru America; ea ne-ar putea îmbogăți și pe noi" (iluzie ce avea să se spulbere curînd). Deocamdată — scria Martha Bibescu „presa e excelentă: — și cred că oamenii nu mint cînd scriu că e cel mai mare film al anului. Dar, în sfîrșit, o să vedem". Peste cîteva zile, într-adevăr mult așteptatul succes se adeverea, și tonul scrisorii din 21 octombrie e și el pe măsură, entuziast, surescitat: **„Katia** e un succes imens din toate punctele de vedere! Lîngă mine, în loja mea, soții de Windsor (au solicitat locuri!), soții Charles de Chambrune, Jean de Castellane. L-am prezentat pe John Loder ducelui de Windsor. După care am plecat să supăm. A fost foarte elegant și atmosfera impregnată de multă simpatie pentru **Katia** și autorul ei. Imaginează-ți că numai în după amiaza zilei următoare cinematograful „Marivaux" a avut o rețetă de 86.000 franci! Și se nimerise o zi însorită. De obicei lumea merge la cinema cînd plouă. În sfîrșit sînt încîntată să

→

cred că și tu ai fi fost, dacă împrejurările ar fi fost mai favorabile, adică dacă ai fi putut să fii aici și nu la Ankara, unde te cheamă îndatoririle tale...

În seara premierei, un emoționant incident: Pléneau, domnul care posedă toate suvenirurile Katiei, mi-a dăruit medalionul ei de aur cu inscripția: „Să te ocrotească de toate pericolele!" L-am purtat la cină și fostul rege al Angliei l-a privit și a citit inscripția înduioșat. Era realmente admirabil că Windsorii au asistat la **Katia** — care era într-o măsură și povestea lor, dar în mai bine".

După aceste zile de exaltare, Martha Bibescu s-a văzut însă brusc silită să-i semnaleze soțului nu un incident, ci un accident. Și anume, unul care s-ar fi putut solda cu urmări tragice. Avionul care o purta spre premiera londoneză a **Katiei** avusese o avarie gravă și fusese nevoit să aterizeze forțat, pe o aripă, în plin cîmp. Din fericire, toți ocupanții aparatului scăpaseră teferi, iar pilotul, galant, oferise Marthei Bibescu, ca amintire, o frîntură de elice.

Dar — nu-i așa? — totul e bine cînd se sfîrșește cu bine, încît a doua zi după relatarea accidentului, instalată la Ritz-Hotel, în Piccadilly, scenarista își ruga soțul: „Gîndește-te la mine, te rog, la 2 noiembrie o să fie faimoasa seară. Aici totul se face cu și mai multă strălucire decît la Paris. Sînt destul de emoționată la gîndul ca

„E o senzație ciudată să vezi cum în sală oamenii își scot batistele la o poveste imaginată de tine"

Katia o să influențe publicul de pe această parte a Canalului". Se pare însă ca totul a decurs foarte bine. Nu există scrisori care să descrie cum s-a desfășurat premiera londoneză dar la 16 decembrie, deci după șase săptămîni, Martha Bibescu scria:

„**Katia** rulează în continuare și o să rămînă pe afiș pînă după Crăciun — un succes uriaș". Iar la 20 decembrie după ce vestea că filmul se bucura mai departe de același succes, scriitoarea remarca: „E o senzație ciudată să auzi cum în spatele tău oameni suflă nasul în batiste, iar lîngă tine să-i vezi pe alții cum își scot batistele ca să-și șteargă lacrimile... În sfîrșit, e **gloria,** amuzantă sub această formă nouă".

Mai mult, tot atunci Martha Bibescu a făcut și o altă experiență inedită. A fost prezentată... la televiziunea britanică. Cum această invenție, despre care astăzi ni se pare că e absolut inseparabilă de viața noastră, era însă pe vremea aceea abia la primii pași, iar un televizor costa foarte scump — în toată Londra, cu șapte milioane de locuitori, nu existau decît 6 000 de aparate. Așa se face că singura dintre cunoștințele Marthei Bibescu care a văzut-o a fost Anne Chamberlain, soția primului ministru al Marii Britanii, care a doua zi i-a și trimis o scrisoare plină de elogii.

În martie 1939, Algazy s-a înapoiat din Statele Unite unde izbutise să plaseze filmul **Katia** în condiții avantajoase dar numai pentru el. Căci iată ce se întîmplase, pentru a o cita din nou pe Martha Bibescu, respectiv scrisoarea ei din 15 martie.

„Cel mai mare „mamamușiu?*" al cinematografelor americane socotește **Katia** o asemenea capodoperă că nu vrea să schimbe nimic! Ca atare, a cumpărat drepturile pentru versiunea franceză cu subtitluri englezești. Premiera o să aibă loc la New York în septembrie 1939, cu mare tam-tam.

scriitorii și tentația cinematografului

James Joyce

Primul distribuitor de film în țara sa

Înainte de a fi devenit autorul care a revoluționat proza secolului al XX-lea cu „Ulisses" și „Finnegan's wake", James Joyce a dus o viață plină de tribulații. Unele episoade din lupta sa îndîrjită pentru a scăpa din plasa greutăților materiale ca să se poată dedica integral covîrșitoarei sale opere, poartă coloritul aventuros care îl apropie de eroul său mitic. Pe această orbită se situează și aventura trăită de ilustrul scriitor la Triest și Dublin, aventură ce face din el unul din pionierii spectacolului cinematografic din Irlanda.

Deși se stabilise de trei ani la Triest, soția sa, Nora, nu se adapta prea bine atmosferei portului adriatic. Pentru a-i face mai suportabil autoexilul, Joyce încerca tot felul de expediente economice: import de stofe tweed din Scoția, export de papetărie italiană în Anglia. În 1909, în timp ce aștepta cu înfrigurare șpalturile volumului său de nuvele „Oameni din Dublin" sosește la Triest fratele său, Stanislas, cu soția. Cumnata și-a exprimat într-o zi bucuria pentru faptul că noul oraș îi răsfăța cu două săli de cinematograf și regretul că Dublinul nu cunoștea încă farmecul celei de-a șaptea arte. Această simplă constatare a fost pentru Joyce o veritabilă „evrika!" Ideea îi vine pe loc. Trece îndată la acțiune, adresîndu-se celor patru proprietari ai cinematografelor „Volta" și „Americano" din Triest. Aceștia avuseseră o experiență atît de fericită în materie, încît înființaseră și o sală de cinema la București, tot cu numele Volta. Joyce își dezvăluie „bateriile". „Știu un oraș cu 500.000 de locuitori unde încă nu există nici o sală pentru spectacole cinematografice.". Și cerînd să i se aducă un atlas școlar, încercuiește cu creionul Irlanda, mai întîi Dublinul și apoi, pentru o eventuală etapă ulterioară, Belfastul și Corkul, orașe cu o populație mai mică, dar cu un vid cultural mai mare. Se încheie pe loc un act de asociere, iar prietenul lui Joyce, Niccoló Vidacovici, care îl însoțise la întrevedere, redactează clauzele contratului. Fiindcă Joyce nu avea alt capital decît mintea lui ageră și ideea ingenioasei asociații, s-au înțeles ca inițiativa scriitorului să fie răsplătită nu cu o cincime, ci doar cu 10 la sută din profitul ce s-ar obține.

Primul cinema la Dublin

Este trimis de urgență pe cheltuiala „asociației" la Dublin. În scurt timp, dar cu un efort de 16 ore pe zi, a ales localul cel mai adecvat, într-o zonă centrală a orașului: 45, Mary Street. Face urgent demersurile cuvenite pentru acordarea unei autorizații provizorii de funcționare a sălii. Fiind propriul său contabil, inginer, chiar și agent de publicitate, desenează cu mîna lui afișele numeroase, sobre dar atractive care împînzesc în trei zile zidurile străzilor din orașul natal, vestind deschiderea sălii „Volta" și selectează cu pricepere din peste 50 de persoane, pe cei 8 angajați care alcătuiau echipa inițială. Și descoperă și convinge un electrician competent care să accepte să intre în profesia nouă, suspectată ca neserioasă pe atunci: aceea de proiecționist. În urma eforturilor sale cinematograful „Volta" s-a deschis la 20 decembrie 1909, cu unul din acele filme italiene pline de pasiuni arzătoare care au creat mitul primelor vampe: Fran-

338 de cinematografe din America au cumpărat filmul pentru circuitul american, lucru foarte rar pentru un film străin și care nu s-a mai întîmplat niciodată cu un film francez. Deci, mare succes. Dar care se rezumă doar la asta. Eu aș fi încasat din drepturile americane 50% în caz de remake, adică dacă americanii cumpărau filmul pentru a-l turna în maniera lor — în versiune americană, cu actori americani și evident, cu Danielle Darrieux care a învățat engleza. Însă mamamușiului în chestiune îi place atît de mult versiune franceză, încît consideră că ar fi un sacrilegiu (sic) să facă o versiune americana Ceea ce, în bună limbă franțuzească, înseamnă că, vînzînd drepturile versiunii franceze pentru toată lumea, eu am să încasez zero franci, zero centime. În schimb „gloria" mi-e universală și... pentru moment trebuie să mă mulțumesc cu atît", remarca pe jumătate amuzată, pe jumătate dezamăgită Martha Bibescu care, în ciuda spiritului ei ascuțit, pătrunzător, aflase — abia atunci — că pentru un Algazy și compania, filmul este o industrie ca toate celelalte, aducătoare de beneficii doar pentru el nu și pentru cei care cred cu adevărat în valorile și în menirea artei.

Dumitru HINCU

* *Titlu inventat de Molière cu care e „investit" la ceremonia farsă domnul Jourdain din „Burghezul gentilom".*

Ingenuitatea dulce-amara a Daniellei Darrieux

cesca Bertini și Pina Menichelli. Sala era plină. Publicul, în ciuda prejudecăților unor catolici rigizi, și-a manifestat entuziasmul.

A doua zi cotidianul irlandez „Evening Telegraph" comenta inaugurarea sălii ca pe un eveniment cultural, care îmbina atractivitatea unui spectacol popular cu o anumită ținută. Acest caracter a fost accentuat de participarea largă la proiecție a unor scriitori și intelectuali de prestigiu din Dublin, care au răspuns cu plăcere invitațiilor lui Joyce.

Ulysses la Hollywood

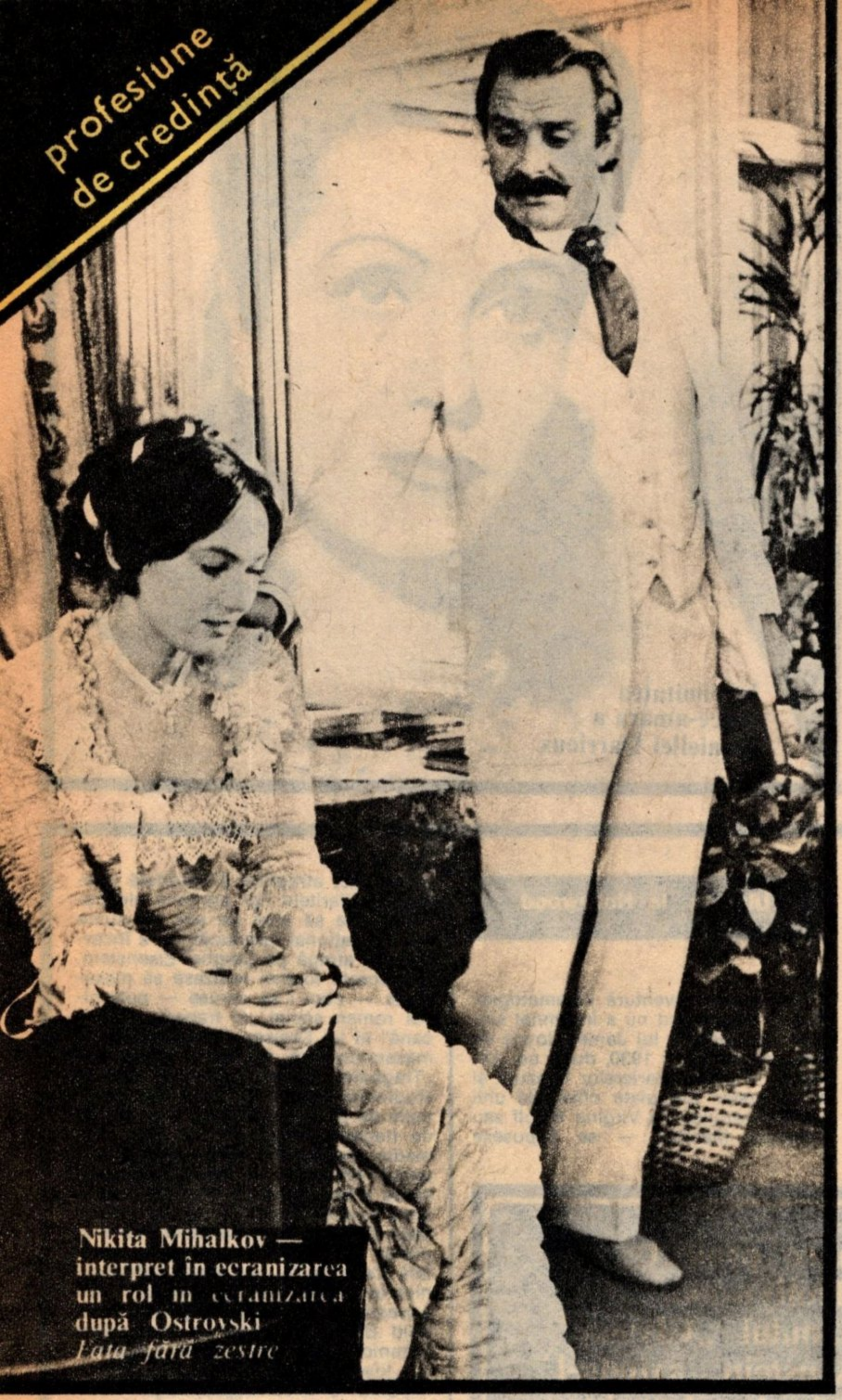
Dar această aventură cinematografică cu happy-end nu a însemnat singura apropiere a lui James Joyce de arta ecranului. În 1930, după ce „Ulysses" în pofida barierelor cenzurii și a rezervelor formulate chiar de unii scriitori reputați ca Virgina Woolf sau Francois Mauriac — se impusese drept o operă literară importantă, iar numele autorului ei a ajuns și la urechile unui magnat din Hollywood Jesse Lasky — care avea un cuvînt decisiv la Paramount — a fost convins că poate găsi un scenarist capabil să scoată din prodigiosul roman un subiect atrăgător și totodată tolerat de diferitele ligi puritane ale decenței. Ca să aibă pe afiș un nume mai senzațional, producătorul a încercat să-l atragă pe Serghei Eisenstein. Dar acesta tocmai refuzase să masacreze — cum i se ceruse — puternicul roman social „O tragedie americană" al lui Dreiser. Pînă la urmă un masacrator tot s-a găsit și autorul „Tragediei" pierzînd procesul intentat studioului Paramount, și-a retras numele de pe generic, declarînd: „În loc de tragedie americană, au făcut comedie mexicană". Eisenstein a citit textul romanului lui Joyce și se pare că se arăta dispus să discute posibilitatea unei ecranizări în spiritul operei, deși irlandezul era de părere că s-ar pierde prea mult în cazul unei adaptări. Ceea ce nu i-ar aduce satisfacții nici autorului, nici spectatorului. Cît privește actorul sugerat pentru Leopold Bloom de către un producător britanic și anume Charles Laughton — Joyce l-a declarat prea „englez mijlociu" și a contrapropus pe George Arliss, subtil interpret al lui Voltaire și Disraeli în cîteva filme ale epocii. Proiectul ecranizării lui „Ulysses" a murit în fașă, în 1930. Au trecut peste patru decenii pînă cînd, pe oceanul acestei proze încărcate de simboluri, răscolitoare și fascinante s-a avîntat doar corabia modestă a lui Joseph Strick. Ea a sosit în port onorabil, fără avarii — și atît. Odiseea modernă a lui Joyce așteaptă încă un „Ulysses" cinematografic pe măsură. Îl va găsi oare?

Eugen B. MARIAN

Încă un mare proiect eșuat la Hollywood: ecranizarea romanului „Ulysses" în regia lui Eisenstein, avîndu-l' ca interpret pe Charles Laughton, actor cu care Joyce n-a fost de acord

Evenimentul a avut un efect nesperat și pe plan financiar: din primele tantieme încasate de pe urma funcționării în plin a sălii „Volta", scriitoru și-a putut achita chiria restantă la Triest pe două luni. Exact la timp ca să nu fie evacuat cu familia.

Profesiune de credință



Nikita Mihalkov — interpret în ecranizarea un rol în ecranizarea după Ostrovski *Lasă-fără zestre*

Nikita Mihalkov:

A crede în eroul de pe ecran

De la primul pas făcut prin Moscova (ei ca actor în filmul Pășind prin Moscova), **ghidat de Gheorghi Danelia, Nikita Mihalkov și-a cucerit dragostea publicului și a criticii. Au trecut de atunci 20 de ani. L-am admirat în neuitate interpretări, în filme ca** Siberiada, Piesă neterminată pentru pianină mecanică, Garajul, Portretul soției pictorului, Gară pentru doi.

De la primul său film semnat ca regizor: Străin printre ai tăi **(1974) se împlinește anul acesta un deceniu. Revistele sovietice de specialitate consacră cu această ocazie pagini întregi analizei operei acestui regizor și actor care numai în zece ani și în cîteva filme și-a cîștigat o celebritate mondială. Există vreun secret al acestei popularități și admirații din partea criticii și a publicului, deopotrivă? Poate rîndurile de față apărute în „Sovietskaia Kultura" ne vor lămuri.**

Cum ar trebui să arate eroul pe ecran? Întrebarea se adresează celor care creează astăzi imaginea acestui erou și o vor face și mîine. Convingerea mea profundă este că există un singur criteriu de apreciere a operei de către autorul ei: îți este sau nu rușine de ceea ce ai făcut? Și rușine poate să-ți fie numai atunci cînd faci un film doar pentru ca să-i placă cuiva anume, atunci cînd imboldul de a-l face nu se află în tine însuți, în sufletul, în conștiința ta.

Dar dacă ești sincer și crezi în ceea ce faci, dacă te simți răspunzător pentru vorbele și filmele tale și ești gata să le aperi în fața celei mai severe judecăți a criticii sau a spectatorilor, atunci nu-ți va fi rușine nici pentru greșelile tale — căci aceste greșeli aparțin unui om, unui cetățean, unui artist care crede sincer în ceea ce face. E greu să judeci o lucrare proprie, cu atît mai mult atunci cînd e vorba de ultima, copilul tău cel mai frumos. Dar eu am crezut și sînt convins că astăzi filmul meu, **Rubedeniile,** este necesar. L-am făcut cu inima deschisă, cu durere față de tot ceea ce ne mai deranjează. Știm că pe unii acest film îi irită, chiar îi respinge. Dar sînt convins că e necesar să vorbim despre nepotrivirea unui anume tip de cultură de masă din Apus la rădăcinile noastre spirituale. Să vorbim despre faptul că uneori noi înșine sîntem atrași de această „cultură" zgomotoasă și pustie, creînd ceva care ni se pare că-i al nostru, dar care în realitate calcă pe urme străine.

Omul dă căldură pămîntului său la fel cum acesta îl încălzește pe el, atunci cînd viața lui e plină nu de goana agitată după cîștig, nu de setea după bunăstarea mic-burgheză ci de o permanentă activitate spirituală în căutarea unui răspuns la întreba-

rea: „Pentru ce trăiesc", ce reprezintă viaţa mea şi cum aş putea s-o aşez la temelia acelui bine pe care noi îl numim **al nostru,** în înţelesul cel mai larg şi mai profund al cuvîntului acesta. Sîntem datori să încercăm să ajutăm spectatorul să se oprească o clipă şi să asculte în el, să-şi privească propria-i viaţă. Şi fără un dialog serios în care să-l implici, acest spectator nu mai poate fi reţinut. Pe deasupra îi pierdem şi stima şi încrederea lui în noi.

„Ca-n filme"

Nu rareori spectatorul nu se recunoaşte pe ecran, căci nu întîmplător despre ceva nefiresc, neverosimil oamenii spun „asta-i ca-n filme". Conflictele binelui cu mai binele, relaţiile şi caracterele inexistente, interioarele şi costumele care nu se pot procura din magazine — toate acestea scot producţia noastră cinematografică curentă în afara credibilului. Lenin numea cinematograful, artă. Iar arta înseamnă viziune artistică. Dar tocmai criteriile artistice le ignorăm adesea. Profesia de regizor de film, din păcate, a fost discreditată prin stăruinţele unora care au speculat — fără şansă — temele importante şi serioase; regia a fost discreditată cu toate că în cinematografia noastră trudeşte un mare detaşament de minunaţi maeştri ai profesiei lor, adevăraţi cetăţeni şi patrioţi.

Specula cu tema

Un film pe o temă importantă dar făcut prost, fără har, aduce mai multă pagubă decît folos. Dar el apare pe ecrane tocmai pentru că tema e actuală. Şi un regizor aflat la început de drum este pe deplin convins că totul va fi în ordine — e deajuns să respecţi regula jocului. Nu cumva de aici provine şi această tendinţă de mediocrizare despre care pe bună dreptate scria undeva actorul Ulianov? Dar aş dori să adaug: mediocrizarea criteriilor artistice duce inevitabil la pierderea criteriilor morale şi la deprofesionalizare.

Anvergura eroului depinde de anvergura regizorului. Moralitatea şi nivelul profesional al competenţei par un paradox numai la o privire superficială. Toate problemele cinematografiei noastre — de creaţie şi multe de producţie — se reduc, în ultimă instanţă, la nivelul de competenţă al regizorilor.

Eu nu ştiu cum va fi pe ecran eroul nostru — vesel, trist, tragic, dar ştiu sigur că va avea anvergura personalităţii regizorului. Destinele creatoare ale actorilor, ale operatorilor, ale scenariştilor — practic vorbind ale tuturor celor care sînt angajaţi în producţia de film — depind de întîlnirea lor cu regizori autentici. Năvala masivă şi haotică a actorilor, operatorilor şi chiar a scenariştilor spre regia de film pentru mine e un semnal de alarmă. De unde vine această tendinţă? Unii nu sînt mulţumiţi de poziţia care li se oferă, altora li se pare că totul e foarte simplu şi că noua meserie aduce prestigiu.

Regizorul şi scenariul

Dramaturgia filmului e o temă serioasă care necesită o discuţie amănunţită şi aparte. Totuşi pentru mine este absolut evident că scenariul nu există ca operă de artă de sine stătătoare. Scenariul este doar un pretext pentru film. Scenaristul care pretinde o valoare de sine stătătoare a copilaşului său, poate fi sfătuit să transforme scenariul într-o povestire şi să-l publice ca operă literară autonomă. Un adevărat scenariu, profesionist, trebuie să fie orientat în mod sever către ecran şi chiar către un regizor anume. Să aibă în vedere nu numai ce şi cum ci chiar şi cine. Cuvîntul nu poate înlocui măiestria regizorului, nu poate ridica nivelul lui de gîndire. Aici şi încep chinurile multor scenarişti — am în vedere scenariştii talentaţi. Din păcate, ei sînt nevoiţi să mizeze, din pornire, pe un regizor mediu, care în cel mai bun caz e capabil să redea în imagini subiectul. Evident că apare un film mediocru. Dar cînd se întîlneşte un scenarist talentat, cu un regizor profesionist atunci: ne aşteaptă bucuria descoperirii. Dar cîte de rar se întîmplă asta!

Talentele, ca şi petrolul nu sînt inepuizabile

Actorul şi obstacolele

Acum, despre aşa-numita problemă a actorului. Şi cine n-a scris despre asta! Cîte destine pierdute, cîte roluri nejucate... nu numai eroul ci şi actorul, cel care creează imaginea lui, în ultimă instanţă depind tot de anvergura personalităţii regizorale, de nivelul competenţei lui profesionale. În film trebuie lucrat cu actorul! Trebuie ajutat! Căci el se supune la multe încercări. Îi rog să mă ierte pe colegii şi prietenii mei, dar fac următoarea comparaţie: după regula încercării cailor de rasă, călăreţul care ascunde posibilităţile calului sărind o barieră falsă este sancţionat, mergînd pînă la ridicarea dreptului de a antrena cai. Iar la noi e plin de false obstacole şi adîncimi nedescoperite — dar nimeni nu sesizează. În cel mai bun caz regizorul nu-l deranjează pe actor. În cel mai bun caz o trupă selecţionată joacă în faţa camerei de luat vederi, iar în cel mai rău caz, actorul părăseşte platoul înfrînt şi umilit. Regizorul, voind să se pună pe el şi nu actorul, în valoare. A lucra bine cu actorul reuşesc puţin regizori, număraţi. Alţii nu numai că nu pot, dar nici nu prea tînd spre asta. Principalul pentru ei este să obţină o distribuţie de celebrităţi. În rest... Oare se procedează gospodăreşte? Ori trăim după principiul: avem multe talente, n-o să sărăcim... Ba o să sărăcim! Talentele ca şi petrolul, cărbunele şi lemnul nu-s inepuizabile. Trebuie păstrate, ajutate.

Dacă cineva, pe undeva...

Prea des funcţionari fără strălucire cheltuiesc banii poporului bazîndu-se pe faptul că va acţiona criteriul birocratic: obişnuinţa. Dacă e obişnuit e bine, dacă e ceva neobişnuit e rău! Dar chiar şi Cehov spunea: „Ceea ce e talentat e nou, iar ceea ce e nou e cu talent". Cum pot să am încredere în cei care cu încăpăţînare şi insistenţă susţin pelicule realizate după formula „Dacă cineva, pe undeva, la noi, uneori, nu vrea să trăiască cinstit". Dar pe mine — şi cred că pe toţi ar trebui să ne intereseze **cine,** anume, **unde** şi **cînd.** Din păcate sînt încă prea multe filme care ne reamintesc de ceasurile cu o singură limbă: minutarul; ori arată douăzeci de minute trecute, ori fără 15 minute. Acestor filme le lipseşte poziţia cetăţenească, personală a autorului, fără de care arta în general nu poate exista cu atît mai puţin în vremea noastră care ne cere concreteţe.

Cînd eram un foarte tînăr actor, am filmat în minunatul film al lui Gheorghi Danelia, **Păşind prin Moscova.** Îl iubesc pe acest regizor. Cu dragoste îmi voi reaminti întotdeauna colectivul nostru, munca noastră. Acest film şi-a făcut datoria — a deschis o întreagă epocă în cinematografia noastră. Fiecare epocă îşi are emblema sa artistică. Eu nu ştiu, şi nici nu cred că ştie cineva a cui operă va deveni simbolul epocii noastre. Dar ştiu precis că astăzi e necesară o dezbatere directă, fără fariseisme despre bine şi rău, despre **aceia** şi **acela,** despre **cine** şi **ce** ne împiedică să trăim.

Traducerea şi comentariul
de **Vasilica ISTRATE**

„Sînt convins că *Rubedeniile* e un film necesar"

Microfonul, ca una din cele mai moderne arme de luptă! (Jane Fonda în plină campanie „feministă"

Cartea e a lui Losey, aşa se şi numeşte „Le livre de Losey", **dar e scrisă de unul din criticii de prim-plan ai cinematografiei franceze:** *Michel Ciment.* **Un interviu lung cît o carte (aşa cum a făcut şi Truffaut cu Hitchcock) despre filmele lui Losey (peste 30 la număr, printre ele** *Servitorul, Mesagerul, Casa de păpuşi, Pentru ţară şi rege...* **cel mai recent fiind o operă-film** *Don Giovanni),* **despre proiectele de film rămase pe hîrtie (un capitol al cărţii fiind „Filmografia imaginară" — printre cele 64 de titluri: „În căutarea timpului pierdut", „Oameni din Dublin", „Munţele magic"). Amintiri, confesiuni, controverse, la capătul lor conturîndu-se o adevărată profesiune de credinţă. „Feminismul" nu este una din obsesiile creatoare ale lui Losey. Se poate deduce acest lucru şi din răspunsul la întrebarea: „Ce calitate preferaţi la o femeie?" Joseph Losey răspunde prompt: „Feminitatea". Dar subiectul nu putea fi ocolit atunci cînd regizorul povesteşte avatarurile ecranizării piesei lui Ibsen, devenită filmul** *Casa de păpuşi,* **cu Jane Fonda în rolul principal. Alegerea acestei actriţe, „ideală pentru acest rol", cum spune Losey, a fost determinată de cunoscuta activitate a actriţei pe acest front al „feminismului". Şi dacă în film chestiunea rămîne deschisă, interpretabilă, la latitudinea spectatorului, la filmare ea s-a dovedit a fi într-adevăr o problemă, aşa cum reiese şi din confesiunea regizorului, în fragmentul selectat din** „Le livre de Losey".

Jane Fonda

O feministă în viaţă şi pe ecran

Pe Jane Fonda o întîlnisem la Roma (...) Mă întrebam în ce-aş putea s-o distribui, cînd, deodată, m-am gîndit că pentru **Casa de păpuşi** era absolut ideală, avînd în vedere poziţia şi activităţile ei politice şi personalitatea ei de actriţă. Ea a recitit imediat piesa şi a acceptat ideea. Singura modalitate de a face filmul era să am un buget foarte mic. Am contactat deci actorii propunîndu-le salarii egale, adică oameni ca Trevor Howard şi Jane Fonda urmînd să cîştige mai puţin ca de obicei, iar oameni ca Edward Fox şi David Warner mai mult. În plus, toată lumea ar fi avut

un mic procent din beneficii și numele pe generic, inclusiv al meu, urmau să fie scrise în ordine alfabetică. Era o veritabilă cooperativă.

Am pornit apoi în prospecții cu scenografa Eileen Diss care nu lucrase decît la BBC, unde de altfel făcuse lucruri excelente. Excelent a fost și ceea ce a făcut pentru **Casa de păpuși**. Am descoperit acest oraș incredibil, care nu era pe malul unui fiord, dar căruia noi i-am dat aerul că așa ar fi. În ziua sosirii noastre începuse să ningă. N-aș fi ales niciodată acest loc dacă n-am fi ajuns aici la ora 9 dimineața și dacă, asupra acestui oraș trist, sinistru și fără culoare, zăpada n-ar fi început să cadă, spulberată de un vînt rece, tăios.

N-am tras nici un metru de peliculă în studio; toate casele din film erau case adevărate. N-am adus cu noi decît costumele, bineînțeles. I-am folosit și pe locuitorii orașului în film: directorul băncii, institutorul, soția doctorului, băcanul. Toți locuitorii au făcut figurație ca vecini, pe stradă, la restaurant etc. Vizitasem locul unde s-a născut și a trăit Ibsen, era departe de a avea caracterul acestui oraș. Voiam o atmosferă crepusculară, așa încît lămpile și luminările să fie mereu aprinse, chiar în plină zi. Nu se putea filma cu lumină naturală decît de la 11 dimineața pînă la ora două după amiază. Trebuia deci să fim foarte rapizi și exacți. Cred că Gerry Fisher (operatorul — n.n.) a făcut pentru acest film cel mai bun lucru al său.

Cum devine film piesa lui Ibsen

Am avut cîteva dificultăți cu Jane Fonda și Delphine Seyrig în privința adaptării piesei, dificultăți cărora li s-a făcut o publicitate inutilă. Studiind piesa, am constatat în primul rînd că Ibsen făcea expuneri teribil de vorbărețe și, în al doilea rînd, că intrigile lui erau adesea dictate de facilitate. Totul funcționează în piesă prin coincidențe care-i servesc foarte bine pentru ceea ce vrea el, dar care nu se întîmplă în viață. Sau poate că se întîmplă uneori, dar nu cu persistența din piesele lui. Și, în al doilea rînd, cînd el ia o poziție — toată lumea știe de cîte ori a luat Ibsen poziții noi și importante, aceasta fiind și rațiunea pentru care voiam să fac filmul — el nu o spune o singură dată, ci de două, de cinci ori.

Am făcut deci numeroase tăieturi draconice și am încercat să strîng toate elementele de expozeu pur într-un soi de preludiu, la patinoar. Am încercat de asemenea să arăt un personaj despre care Ibsen se mulțumește doar să vorbească: prietena celor două fete de pe vremea cînd vorbeau de căsătoriile lor viitoare. Dar afară de toate acestea, nu am operat nici o schimbare fundamentală în piesă, exceptînd faptul că la origine ea era situată într-o singură cameră. A fost foarte simplu să extindem acțiunea în toate camerele casei, în birou, în salon, în micul fumoar, în camera părinților, în cea a copiilor, în bucătărie etc. Și a fost tot atît de simplu să arătăm scenele din casa lui Krogstad. Am făcut de asemenea cîteva secvențe de exterior: întîlnirea dintre Nora și Krogstad, aceea a să-

De la „Barbarella" la Nora, sau drumul unei emancipări artistice

Doar costumul e de epocă. Ideile, convingerile sînt de ultimă oră! (Jane Fonda în *Casa de păpuși*, filmul lui Joseph Losey după Ibsen)

niușului, și cea dintre Krogstad și Cristine la restaurant în seara de crăciun. Dar **Casa de păpuși** rămîne un film închis și claustrofobic, în sensul în care satul însuși, cel puțin pentru mine, inspiră o claustrofobie mai teribilă decît o singură încăpere. Ai sentimentul că nimeni, niciodată nu va putea să iasă din acest sat și atunci cînd Nora pleacă, ea nu are cu adevărat unde se duce! Iar plecarea lui Cristine e într-adevăr o fugă; cînd se reîntoarce, ea recade într-o cursă

„Tabăra femeilor" în ofensivă

Am avut multe dificultăți cu scenariul. Delphine Seyrig l-a citit cu trei, patru săptămîni înaintea filmărilor. Trebuia să repetăm cîtva timp și apoi să filmăm repede. Nu și-a exprimat nici un dezacord cu scenariul, nu a emis nici un punct nou de vedere, doar o aprobare tacită, pînă la sosirea în oraș, moment din care nu prea mai aveam timp, pentru că trebuia să începem să lucrăm efectiv. Se pare însă că, atunci cînd Fonda a trecut prin Paris în drum spre Norvegia, Seyrig a căutat-o să-i spună că scenariul era slab și că tăiasem pasaje foarte importante din Ibsen. I-a arătat biografii și note interminabile pentru a-i dovedi că întreaga mea atitudine față de acest proiect era marcată de conștiința superiorității bărbatului asupra femeii. M-am aflat dintr-o dată în fața următoarei situații: nici una dintre ele nu iubea scenariul și amîndouă așteptau o rescriere completă. Eram dispus să fac schimbări, dar nu eram, nici nu puteam să fiu, dispus să rescriu complet scenariul, din lipsă de timp și de bani. Și de altfel, împreună cu Mercer (co-scenarist n.n.) avuseserăm argumente valabile să facem ceea ce făcusem, fie că acest lucru le plăcea sau nu. Fonda era foarte sensibilă la presiunile lui Seyrig. Disputa a continuat și cînd am început să filmăm.

Într-o seară, am convocat toată lumea, Gerry Fisher, primul asistent, scenografa, directorul de producție și toți interpreții și le-am spus: „Vom citi acum scenariul pagină cu pagină. Toată lumea își va da acordul și de mîine începem să filmăm, fără nici una din afurisitele astea de discuții, pentru că altfel nu voi putea face acest film." Ceea ce am și făcut; apoi am filmat fără să ne întrerupem. Dar Seyrig adusese cu ea un cerc de diferite femei, la fel ca și Fonda. Era în special, printre ele, o femeie tînără, prietenă cu Fonda, care crea într-adevăr mari probleme, și care nu se afla aici decît pentru că Fonda îmi ceruse ca o favoare personală s-o angajez. În fiecare seară bărbații se retrăgeau în camerele lor sau la bar, în timp ce femeile se retrăgeau la Jane Fonda sau Seyrig și dimineața se adunau pagini întregi de note. În cele din urmă a fost un adevărat război cumplit între bărbați și femei. Nu mai era Ibsen, era Strindberg. Aveam o echipă foarte bună, dar cînd ajungeam pe platou, găseam în fiecare dimineață un nou slogan pe aparatul de filmat; într-o zi de exemplu scria: „Cleopatra avea nevoie de M.L.F. („Mișcarea de eliberare a femeilor" n.n.) ca de o gaură în cap" și toate aceste atacuri erau îndreptate împotriva lui Jane. Trebuie s-o spun: s-a controlat foarte bine. Le lua ca pe niște provocări și detesta echipa. Nu avea cu adevărat contact cu nimeni, doar cu acest cerc restrîns de femei. N-a invitat niciodată pe nimeni la un pahar, la o masă. Făceam repetiții la mine, asista la ele evident, dar nu ne-a făcut nici o singură vizită neprofesională.

A fost interpreta ideală a Norei?

Găsesc totuși că filmul e foarte bun și cred că spune exact ceea ce am vrut noi. Îmi place mult din punct de vedere tehnic și vizual, de altfel din toate punctele de vedere, inclusiv sunetul și mai ales muzica, ca și imaginea și interpretarea. Nu datorez nimănui nici o scuză pentru că am făcut acest film. N-a fost deloc bine distribuit, pentru că a fost mai întîi vîndut televiziunii americane. Filmul a mai cunoscut și un alt handicap: Claire Bloom, care interpretase „Casa de păpuși" pe scenă la New York și Londra, făcuse rolul și în cinema aproape în același moment în care filmam și noi. A fost furioasă și a rămas convinsă că turnasem filmul cu Fonda ca să rivalizeze cu ea, ceea ce nu era deloc adevărat, pentru că tot proiectul meu cu Jane fusese conceput atunci cînd nu știam de filmul cu Claire Bloom. Reacția ei a provocat o ostilitate și o rivalitate stupidă.

Stilul „agit-prop" în costum de epocă!

Jane Fonda e magnifică în film. N-am avut decît o singură problemă adevărată cu ea în ultima scenă. Aveam impresia că o juca într-o manieră „agit-prop", cu care eu eram în total dezacord. I-am spus: „Foarte bine, o s-o filmez așa cum vreți s-o jucați, în așa fel încît să o pot monta, deși sînt convins că nu aveți dreptate". Așa am și făcut. Apoi am montat secvența cît am putut mai bine și cît mai echitabil pentru ea. Cînd a venit să dubleze scena, i-am spus: „Vedeți acum această scenă în contextul ansamblului filmului (care în paranteză fie spus, îi plăcea). E posibil ca la dublaj să restabilim sfîrșitul așa cum ar fi trebuit să fie în intenția mea". Jane Fonda a recunoscut că aveam dreptate și a încercat să-și transforme interpretarea, dar, din nenorocire, gesturile ei erau atît de acuzate și făceau într-atît parte din ceea ce crezuse ea că trebuie să facă, încît postsincronul n-a putut restabili decît în parte ceea ce vroiam. Sfîrșitul filmului nu mi se pare deci deloc satisfăcător. Pentru restul filmului interpretarea ei mi se pare excelentă. E o personalitate electrică și îmi place probitatea ei absolută. Ceea ce m-a făcut să mă gîndesc că rolul Norei îi convenea de minune, fuseseră convingerile ei privind problemele femeilor ca și trecutul ei — vorbesc de Vadim și de **„Barbarella"** și chiar de Henry Fonda. Am văzut multe interpretări scenice ale „Casei de păpuși". Am ajutat-o chiar pe Mai Zetterling cînd a montat-o în Anglia, în urmă cu mai bine de 20 de ani. Pentru mine, Nora este atît de conștientă de ceea ce face încît ea utilizează latura „păpușă" ca un mijloc de a obține ceea ce vrea, și nu numai ca să-și păstreze soțul în viață și pentru a-i ascunde starea sănătății sale. Este, încă o dată, o femeie care face ceea ce vrea dintr-o lume a bărbatului, fără știrea acestuia. E o idee foarte diferită de concepția unui personaj atît de retras încît n-ar ști ce face și ar comite erori îngrozitoare. Dintr-un punct de vedere intelectual, pentru ceea ce înseamnă trecutul și talentul ei, cred că Jane a fost interpreta ideală a Norei.

Trevor Howard (partenerul lui Jane Fonda în film, n.n.) întrebat fiind după film, de către un ziarist, ce crede despre Jane Fonda, a răspuns: „N-am nici cea mai mică idee despre ea. N-am întîlnit-o niciodată". Ceea ce este absolut adevărat.

Traducere și adaptare
de **Roxana PANĂ**

Contrapunct

Opinia lui Losey, așa cum reiese și din filmul **Casa de păpuși**, e limpede: Nora ca revoltată, Nora ca promotor al feminismului. Pentru a lărgi sfera discuției, cu o binevenită varietate de opinii, ni s-a părut interesant să alăturăm pe aceeași pagină un extras din articolul „Nora și feminismul", apărut în volumul „Scriitori străini" de George Călinescu.

Deci: **George Călinescu despre „Nora".**

„Mai tare și mai adînc este în fond conflictul dintre sexe; îndoita înțelegere a vieții ce derivă din două moduri de adaptare felurite. Ca atare, antinomia nu urmărește o soluție, ci numai artistica prezentare a unei dualități insolubile. (...) Cine are dreptate? Helmer sau Nora? Evident, amîndoi (...) Nora nu este o feministă, căci nu cere drepturi virile, ci dimpotrivă o **femeie** care-și vrea prețuită, ca atare, contribuția sa la viață (...) Nora ca femeie cere în literatură aceleași drepturi ca și copilul: de a fi prețuită pentru personalitatea ei ca atare, iar nu în măsura în care poate înlocui pe bărbat. Nora combate feminismul".

femeia secolului XX

Beata Tyszkiewicz:

„Nu eu am ales filmul ci el m-a ales pe mine“

Beata Tyszkiewicz, una din cele mai populare actriţe poloneze de cinema, a debutat foarte devreme în film, la 17 ani. După absolvirea cursurilor Şcolii de artă dramatică din Varşovia, cariera sa cinematografică va eclipsa în bună parte pe cea teatrală. Se afirmă în roluri dramatice, potrivit temperamentului său, avînd şansa de a colabora cu cele mai prestigioase nume ale cinematografului polonez: Wojciech Haas, Jan Batory, Jan Rypkowsky, Andrzej Wajda, Krzystof Zanussi şi cu nume de referinţă ale cinematografului internaţional: Andrei Mihalkov, Tamas Feher, Martha Meszaros. **Ziegfried Kuhn, mai de curînd Claude Lelouch. Din bogata sa filmografie (peste 40 de titluri) vor rămîne în memoria cinefilă:** *La noapte va muri oraşul, Păpuşa, Samson, Cenuşa, Totul de vînzare, Un cuib de nobili* **sau** *Afinităţi elective.*

O actriţă consideratăă „ultima stea a cinematografiei poloneze“ îşi face din răspunderea faţă de profesie o adevărată profesiune de credinţă

După filmul **Un cer mai mic** al lui Janusz Morgenstern, prima stea a cinematografiei poloneze poate fi văzută în realizarea lui Zbygniew Kaminski, **Autoapărare** ori în serialul TV **Marea iubire a lui Balzac.** După întoarcerea ei de la Paris, unde jucase în filmul lui Lelouch, **Edith şi Marcel,** un ziarist polonez de la revista „Film“ o întreabă:

— V-aţi aflat pentru prima dată la Paris?

— Nu. Iubesc mult Parisul, dar am ajuns să cred ce se spune: că pentru a te bucura cu adevărat de el, e mai bine să te afli acolo în trecere, nu să locuieşti. Sentimentul însingurării te poate face să te îndoieşti de propria valoare. După unele eşecuri, am impresia că filmul francez îşi recapătă forţa magică.

— După ce aţi lucrat cu Lelouch, cum îl apreciaţi?

— E un regizor foarte pătrunzător, un caracter complet. Modul în care a organizat realizarea acestui film m-a impresionat în mod deosebit. Şi, lucru de foarte mare importanţă, e regizorul care îi stimează mult pe actori. Crede în prietenia lor, are nevoie de ea la fiecare film.

— Rolul Mariei din Autoapărare, **realizat de Zbygniew Kaminski pare a fi o continuare a Elisabetei din** Nerecunoştinţa, **film al aceluiaşi regizor.**

— Da. Cred că **Bătaia inimii, Nerecunoştinţa** şi **Autoapărare** se constituie într-un ciclu; ele dezbat problemele aceleiaşi familii, deşi numele diferă şi eroii nu sînt aceiaşi.

Fără fard, despre realitate

— După cîte mi se pare, aţi fost imediat de acord să interpretaţi rolul Elisabetei, un rol de femeie matură, fără machiaj, cu multe cadre foarte apropiate.

— Filmul presupune o formă profesională bună ca să poţi răspunde la orice solicitare. Şi cred că actriţele mari, pe care le admir, dispun tocmai de asemenea atuuri. Vorbind de Elisabeta — pentru prima dată mi s-a propus un personaj care suferă o înfrîngere în viaţă şi asta m-a interesat cel mai mult la acest rol. Cum să redai fidel dragostea mamei pentru fiică, cum să te comporţi? Cred că actorul are datoria de a-şi apăra personajul, fără a se limita, de exemplu, la un prototip literar. O problemă de acest gen mi-a ridicat eroina din **Păpuşa.** Doream ca ea să fie înţeleasă, apreciată, nu numai ca o păpuşă fără simţire, doream ca atitudinea ei să capete o motivaţie clară.

— Ce ne puteţi spune despre personajul din „Autoapărare?“

— E un film despre sentimente şi situaţii fără ieşire. Am încercat să-mi transmit ideile prin intermediul expresiei, al gestului şi mai puţin al dialogului. Nu ştiu în ce măsură am reuşit. În cazul unui eşec, ar fi pentru mine o foarte importantă lecţie, ca actor de film.

— Din ce în ce mai frecvent interpretaţi roluri conturînd chipul femeii moderne obişnuite, creînd senzaţia că renunţaţi la mitul actriţei-aristocrate creat în jurul dumneavoastră.

— Au existat perioade de interes pentru filme istorice, ecranizări, astăzi considerăm modern un alt gen de cinematograf. De aceea interpretez acum alte roluri, ceea ce nu presupune neapărat unele schimbări. Krzysztof Zanussi are intenţia de a

→

După o filmare cu Lelouch, una la Varşovia cu Kaminski în ciclul dedicat familiei,

realiza un film istoric, am discutat de pe acum participarea mea, ceea ce înseamnă că voi interpreta din nou un rol de epocă.

Nu există un fenomen „Tyszkiewicz"

— Cine anume în cinematografia poloneză a creat fenomenul numit „Beata Tyszkiewicz"?

— Folosiți un termen atît de pretențios! Într-adevăr, în cinematografie mă simt ca la mine acasă. Dar numărul mare de roluri nu mi-au oferit în-

O strălucită interpretă a personajelor de epocă **e interesată mai ales de eroinele** contemporane

mîn doar marile filme-spectacol, care presupun investiții mari, echipe de filmare numeroase, actori renumiți, filme adresate unui anumit public care le garantează rațiunea existenței.

Vocație? — Nu știu! Poate răspundere!

— Cu ce sentiment intrați pe platoul de filmare?

— Nevoia de a fi prezentă cu orice preț, chiar în acele scene în care sînt doar un partener al cuiva. Iubesc cu adevărat filmul, îmi place să urmăresc munca altor actori, îi înconjur cu respect și simpatie. Niciodată nu am avut regrete sau vreun sentiment de invidie sau gelozie.

— Încercați de la bun început să găsiți tonul adecvat, să vă confundați pe deplin cu personajul pe care-l interpretați?

— Da, e o condiție. Nu ne putem permite să mai bîjbîim cînd sîntem deja în stadiul realizării filmului. Aparatul de filmat este necruțător, chiar dacă pelicula presupune uneori un grad de toleranță. Evaluarea propriei creații, a șanselor proprii ca eroină a unui film îmi revine cu toate acestea în exclusivitate mie și fiecare greșeală își poate avea ulterior consecințele ei.

— „Nu eu am fost aceea care am ales filmele, ci filmul m-a ales pe mine, ca să dau viață unor personaje". Am citat cuvintele dumneavoastră din interviul acordat revistei „Kino". Vă considerați oare actriță fără vocație?

— Într-un anumit sens, da, dar am sentimentul responsabilității. Uneori mi se pare că atunci cînd turnez, formez parcă o familie cu întreaga echipă, că ne obligă pe toți un sentiment de respect reciproc, credința în posibilitățile noastre, ale tuturor, și încrederea în succes. Noi, actorii, sîntem doar o părticică din fim.

— Ce anume considerați că îi este indispensabil actorului?

— Îi sînt necesare atenția celor din jur, în mijlocul cărora joacă și respectul pentru liniștea lui interioară. Și, în egală măsură, înțelegerea pentru caracterul personajului cu care se identifică.

— Vi se întîmplă vreodată ca rolurile interpretate să se întrepătrundă cu viața dumneavoastră particulară?

— Nu, aceasta este cu totul altă lume. Numai oboseala acumulată pe platou o resimt și acasă, între copiii mei, dar cred că multor oameni care practică profesii implicînd responsabilitate, li se întîmplă același lucru.

Traducere de
Carmen Luiza SĂVESCU

Un chip ideal pentru eroina lui Turgheniev, din *Un cuib de nobili*

Fără machiaj, o femeie a zilelor noastre așa cum și-a dorit-o actrița (în filmul *Autoapărare* de Kaminski)

totdeauna șansa de a crea ceva inedit. Totul a pornit de la faptul că doi regizori au crezut în fotogenia mea. Anton Bohdziewicz care mi-a încredințat rolul Klarei din **Răzbunarea** și Wojciech Has în al cărui film **Cameră comună** am interpretat rolul Teodozjiei.

— Despre dumneavoastră se vorbește ca despre ultima stea autentică a cinematografiei poloneze. Aveți de gînd să rămîneți credincioasă filmului?

— Iubesc filmul și nu pot renunța la el. Nu sînt însă întru totul de acord ca termenul de „star" pe care mi-l acordați.

— Beata Tyszkiewicz este și va rămîne o stea, deși nu i-a fost și nu-i este dat să strălucească numai în capodopere cinematografice. Cu atît mai mare e meritul actriței care degajă o lumină proprie și nu reflectată prin personalitatea regizorului „ca luna prin lumina soarelui" cum afirma un critic în cronica filmului „Autoapărare."

— Dar această „stea" se cam îndepărtează sufletește de film; tot mai greu îi este în condițiile în care se filmează azi să-și apere convingerea că filmul este artă. Puteți observa că toată lumea face astăzi cinema, iar sistemul video vine în întîmpinarea unui gen de amatorism care se conturează ca un viitor concurent al autenticei arte cinematografice. Mai ră-

femeia secolului XX

Shirley Mac Laine:

Să nu cazi de pe munte

(autobiografie selectivă)

Ascensiunea strălucită de la corista new-york-eză la superstarul notoriu pînă departe, în lume, este, în esență, pentru Shirley MacLaine doar o trambulină spre independență. Hollywood-ul și întîmplările din studiouri — tinerești și vesele — cu regizori și concurente sînt numai notații marginale. Întîi familia, apoi prietenii, experiența călătoriilor dau vieții ei un sens pe care încearcă să-l exprime în această carte numită simbolic „Să nu cazi de pe munte". Actrița frumoasă, inteligentă, talentată are și pasiunea scrisului. Nu a celui „pleziristic" sau de „bon ton" — cultivat în taină sau chiar public, de majoritatea actorilor de oriunde — ci a celui „serios"; scrie impresii de călătorie, le scrie atent, documentat, aproape științific, iar acum vreo zece ani — mai repede decît s-ar fi așteptat cineva — propria biografie: în stil romanesc, construind intrigă și personaje, agrementînd faptele reale cu harul unui condeier de rasă. Acesta este și motivul pentru care am încercat, în cîteva pagini, realizarea unui scenariu al cărții: „Don't fall of the Mountain" — (Inc. New York 1970) Iată ce spune actrița:

Primii pași

M-am născut într-o familie mic-burgheză din Virginia, recunoscută drept păstrătoare a tradițiilor. Așa am crescut în credința că tot ce se întîmplă în jurul meu e just. Aveam, firește, niște părinți plini de dragoste și nici nu pot spune că duceam lipsă de ceva — pînă la un anumit punct. Ceea ce îmi doream erau lucruri de neatins, a căror unitate de măsură era sensibilitatea, sentimentul sau cum vreți să-i ziceți. Tata era paznicul nostru, el stătea deasupra tuturor lucrurilor, judecînd ce făceam sau... neglijam. Mama, în schimb, era o natură aproape eterică, cu înclinații romantice, ființă care nu putea suporta nici măcar micile neplăceri zilnice. Din fericire, n-a trecut multă vreme și am căpătat un tovarăș de copilărie și de luptă: mi-a fost pus în brațe înfășat în cîteva rînduri de scutece. Chiar de la început s-a pornit să țipe din toată inima — cu alte inflexiuni și cu o dozare inteligentă, o face și acum. Cei mari l-au numit „Little Henry" pentru că semăna uluitor cu o binecunoscută figură comică. Astăzi nici nu mai știu cînd a încetat să semene cu „Little Henry" devenind peste noapte un superman. Adevăratul lui nume este Warren. Warren Beatty.

Eu aveam o fragilitate congenitală a încheieturilor de la picioare, care nu s-a lăsat observată pînă cînd n-am învățat să alerg. Iată cum, din grija mamei și din motive terapeutice am început să frecventez cursurile unei școli de balet; aveam vreo trei ani. Acolo fantezia mea și-a aruncat ancora, acolo și-au găsit făgaș forțele mele interioare. Ceea ce a fost gîndit ca gimnastică medicală a devenit viața mea. Am găsit modalitatea de a mă exprima. Timp de cincisprezece ani am avut alături, îmbrăcate în tricouri negre și obosite, înșirate la bara de exerciții, fete de vîrsta mea care își agitau picioarele în ritmul unui pian dezacordat; ele erau provocarea și concurența mea. Dar n-aveam nevoie să fiu împinsă de la spate; am iubit baletul de la bun început. Unele dintre ele veneau la școală numai că așa puteau pierde cîteva din kilogramele grăsimii juvenile, altele pentru că voiau să treacă peste perioada pubertății cu ceva mai multă grație și, nu rareori, fiindcă aveau mame care jucau bridge. Dar cîteva fetițe sensibile, cu voință de fier, voiau cu adevărat să învețe dansul, făceau nesfîrșite repetiții, iar durerile musculare nu le treceau niciodată. Acestei categorii îi aparțineam și eu — nu deosebit de sensibilă, dar cu o voință într-adevăr de fier.

New York, New York

„După ce-mi termin școala, pot pleca la New York?" Mamei i-a dispărut privirea aceea umedă de lacrimi și mi-a răspuns fără șovăială: „E timpul! Tatăl s-ar putea împotrivi de teamă să nu ți se întîmple ceva, dar riscul ăsta nu trebuie luat în seamă. Cred că ai crescut destul". Așa am căpătat libertatea să-mi încerc singură aripile. Dorința mea cea mai fierbinte era să nu-i dezamăgesc pe Warren: să poată fi, cît mai curînd, mîndru de mine. Ajunsă la New York, am început să-mi cîștig pîinea ca „babysitter". De lucru nu prea era, mai ales pentru dansatoare. Fiecare penny economisit îl investeam în ore de dans — era neapărat necesar dacă voiam să merg mai departe. Eufemistic vorbind, treceam, financiar, printr-o perioadă destul de grea, cînd destinul m-a trimis la o probă de dans pentru un spectacol de reclamă. Nu era chiar visul vieții mele, dar de o bucată de pîine tot aveam nevoie. Stăteam aliniată, la fel de subțire ca multe altele, cînd o voce aspră s-a ridicat din întuneric pînă la mine: „Hei, tu aia cu picioare lungi!... Roșcata cu picioarele pînă-n umeri! vino odată la rampă!" Cu greu m-am lămurit că este vorba de mine". „Cum te numești?" „Shirley Beatty, domnule".

→

O Cabirie americană, ceva mai lucidă, Irma cea dulce-răzbătătoare, contopită cu personajul

„Shirley Batty? — caraghios nume. Nu Batty — Beatty. Ah, beauty. Nici Beauty ci Beat-tee! Okay, Bay-tee. Dar alt nume nu aveţi? Da, domnule, Mac Laine. Okay, Shirley MacLaine, eşti angajată. Treaba dumitale este să faci piruete în jurul maşinii Servel pînă cînd se face îngheţata. Continui să faci piruete şi după ce maşina s-a oprit. Înţeles?"

Pe Broadway

L-am văzut prima dată pe soţul meu într-un bar de pe strada 45. Era în 1952. Eram de multicel în corpul de balet al spectacolului „Eu şi Julieta" „Shirley", m-a strigat prietena mea, uite-l pe Steve Parker". El era deja lîngă noi, cu ochii cei mai albaştri din lume. După ce l-am cunoscut, întreaga mea viaţă s-a schimbat. Este omul care mă cunoaşte cel mai bine, mai bine chiar decît mă cunosc eu însămi. „Tu trebuie să studiezi oamenii, îmi repeta, trebuie să te înveţi pe tine însăţi", făcea apel la preceptele antice. În 1954 eram coristă şi aveam un mic rol în musicalul „Picnic în pijama" (The Pijama Game). Steve m-a dus la probe, iar regizorul George Abbot mi-a spus că n-am altceva decît să deschid gura, ca fiecare răsuflare a mea să se audă pînă sus, în Olimp. Cum se obişnuieşte în America, spectacolul a fost rodat în provincie, dar chiar şi în acest stadiu se putea vedea că va fi o bombă a Broadway-ului. După primul matineu newyork-ez, am primit telefonul unui producător al operetei „Can-Can" care se juca deja de doi ani. M-a întrebat dacă vreau să dublez rolul prim balerinei: „Ştiţi că Haney n-o să vă lase nici o şansă în „Picnic în pijama". Asta dansează pînă cade moartă într-o zi. Solista noastră însă îşi caută mereu momente de destindere». Am dublat-o, totuşi, şi pe Carol Haney pentru că într-o zi şi-a rupt piciorul.

Refuzul unui star de a se supune starsistemului

Cu filmul **Necazuri cu Harry"** (The Trouble with Harry) m-am făcut repede cunoscută ca o tînără stea în ascensiune. Şi cu toate astea nu aveam nici măcar o rochie de seară, cu atît mai puţin o blană şi nici nu înnotasem vreodată într-o piscină a Hollywood-ului. Urcuşul meu lent mi-a dat timp să fiu atentă la mine şi să fac totul temeinic. A fi star a adus o groază de lucruri noi în viaţa mea, unele pe care nici nu le bănuiam. De la un pas la altul îmi refăceam forţele pentru a fi tot timpul sigură de mine. Ca star nu mai ai deloc timp liber. Te apucă durerea de cap, totul este haotic şi singura, permanenta ocupaţie şi preocupare este „cum să te faci mai atractivă". A urmat filmul **Artişti şi modele** unde urma să-i am parteneri pe Dean Martin şi pe Jerry Lewis. Terminasem al doilea film şi locuiam tot într-o baracă de o singură cameră. Eram încă măritată cu acel domn „cum îl cheamă oare?" şi eram foarte îndrăgostiţi. Cît poate oare să mai dureze? Cu litere de foc părea scris pe toate zidurile: domnul Shirley Mac Laine. „Vreau să mă întorc în Japonia", mi-a spus într-o seară. „Cît voi sta la Hollywood, n-am să fiu altceva decît domnul Shirley Mac Laine. Sînt mîndru de tine, dar vreau să pot fi mîndru şi de mine. Asta ar salva căsătoria noastră." L-am cunoscut pe Mike Todd, un adevărat vrăjitor. Havana era mai lungă decît el şi putea vorbi la cinci telefoane odată. Mi-a propus rolul unei hinduprinţese în filmul **Ocolul pămîntului în 80 de zile.** „Cum, cu părul meu roşu şi cu pistrui?" am protestat. „Pe soţul dumneavoastră nu-l interesează Japonia? Poate începem filmările acolo. Părul vi-l vopsiţi negru, iar de pistrui ne ocupăm la Tokio". M-am gîndit atunci că poate cîndva, în epoca de piatră, Steve Parker şi Mike Todd s-au născut fraţi.

Doi fraţi talentaţi ajunşi fiecare, independent, la celebritate (Shirley MacLaine în *Doi pe un balansoar* şi Waren Beatty pe platou)

Unii veneau gîfîind

După naşterea fetiţei noastre ne-am mutat într-o casă mai mare. Steve s-a întors în Japonia chemat acolo să-şi întemeieze propria trupă de teatru. Noroc că Sachie era sănătoasă. Dar tăcerea telefonului devenea pe zi ce trece mai apăsătoare.

Producătorii nu m-or fi văzut în **Ocolul pămîntului în 80 de zile?** Mi-era cumplit de teamă. Mi-a venit atunci în minte că există şi televiziune. Cîteva luni mai tîrziu mi-am tratat complexele cu emisiuni de varietăţi în care dansam şi cîntam. Într-o seară după un spectacol cu „Prinţul adormit", Hal Wallis mi-a făcut cinstea să mă invite în biroul lui şi mi-a propus un rol în **Val de căldură** (Hot Spell). Peste opt săptămîni începeau filmările. Unicul mod de a comunica cu Steve erau scrisorile; în fiecare seară mă întîlneam cu el pe hîrtie. „Sărmană Shirley, singură şi părăsită, cu un copil de crescut", ar fi trebuit eu să mă tîngui. Dar n-aveam timp. Lucram tot timpul. Wallis mă legase de mîini şi de picioare cu contractele lui. Şi în toată ameţeala asta mă simţeam din ce în ce mai legată de Sachie. Dar mi-a fost luată şi ea; Steve, bolnav într-un spital din Yokohama, a chemat-o la el. Eu eram la jumătatea unui film aşa că am trimis-o singură să petreacă Anul Nou. Am terminat filmul obosită şi deprimată. Singurul meu gînd era de acum Japonia, în vizită la cei dragi. M-am întors la Hollywood. Studioul era de astă dată Metro-Goldwyn-Mayer iar titlul filmului **Unii veneau alergînd.** Frank Sinatra şi Vincente Minnelli m-au văzut într-o emisiune TV şi s-au gîndit că aş fi potrivită pentru Ginny.

Rolul nu presupunea nici un fel de studiu pregătitor, motiv pentru care am iubit acest film. Am organizat un „clan" în care eram — trebuie să recunosc fără modestie — singura femeie admisă. Ceilalți membri: Frank Sinatra, Dean Martin, compozitorii de șlagăre Jimmy van Hensen și Sammy Cahn. Cu timpul am devenit un fel de mascotă a lor; nu-mi puneau întrebări indiscrete, știau că viața mea e destul de complicată, din contra, aveau grijă să mă apere de insistențele curioșilor. Pe rînd au mai intrat în „clanul" nostru și Sammy Davis, Peter Lawford, Joey Bishop și încă alți cîțiva.

Consacrarea

Succesele mele începeau acum să vină unul după altul: **Cancan, Apartamentul, Rumoarea** (Children's Hour), **Doi pe un balansoar, Irma, cea dulce** — primii bani, și în sfîrșit senzația că făcusem ordine în cariera mea. Acum

„Vedetele trăiesc ca într-un ghetou. Sînt urmărite clipă de clipă. Eu m-am luptat să-mi salvez dreptul și fericirea de a-mi păstra familia. N-a fost ușor".

Steve era cu adevărat mîndru de mine. Fericită am plecat în Japonia pentru jumătate de an: Sachie mergea la școală. Munca lui Steve dădea roade invidiate de orice american! E visul multora să se acomodeze, să înțeleagă — așa cum o făcea Steve — spiritul oriental. Spectacolul lui „Vacanță în Japonia" s-a jucat nici mai mult nici mai puțin decît trei ani și a mers cu el în turnee prin toată America. Cu înțelegere și ajutor reciproc am realizat amîndoi cîte ceva. Deloc neglijabil. Pe cînd turnam în Japonia **Gheișa mea** (My Geisha) am locuit vreme de paisprezece zile într-un „Caburenjo" (o școală de gheișe), pentru a învăța rafinamentul ceremoniei ceaiului și dansul japonez. Niciodată n-a fost primită într-o asemenea școală vreo femeie din occident. Dar căutările, studiul cel mai neobișnuit l-am făcut după ce Billy Wilder m-a rugat să joc **Irma la douce**. O fată cu „inimă de aur"; care trebuia să-și folosească trupul cu mîndria unei femei de afaceri pline de succes, fără sfială sau teamă și fără sentimentalisme.

Pentru a face un asemenea rol, aveam neapărat nevoie de un model adevărat, luat din viața de toate zilele. Așa a început perioada mea de studiu, la Paris. Am avut ocazia să cunosc un mediu nou despre care citisem doar. Și nu numai atît: cred că am făcut un rol bun. Dovada de netăgăduit a succesului meu era că, dintr-o dată, lumea se interesa de mine. Și nu pentru că eram mai în vîrstă și mai coaptă (eram tot în a doua decadă a vîrstei mele) sau pentru că știam foarte bine ce vreau, ci pentru simplul motiv că primeam zeci de mii de dolari la un film. Acum puteam să-i strig și eu pe leii filmului, ca Goldwyn și Wyler, pe numele lor familiar „Sam" și „Willy", pe cînd înainte — cînd eram un nimeni — trebuia să le preced numele de familie cu deferentul „Mister". Acum deveniserm „Cineva", adică un star. Hollywood-ul m-a obligat să fiu foarte lucidă și hotărîtă în privința multor lucruri. Tînără sau nu, sfîrșită de oboseală sau odihnită, trebuia să mă pun tot timpul sub lupă, să mă analizez fără milă. De pildă, în privința banilor. Pe vremea cînd venisem la Hollywood, n-aveam în buzunar mai mult de 15 dolari. Din fericire nu-mi lipsea un acoperiș deasupra capului și o bucată de pîine pentru fiecare zi; dar bani de cheltuit pe capricii, nici gînd. Și uite, dintr-odată, mi s-a oferit posibilitatea de a-mi permite orice lux. Dar am rămas la fel, m-am purtat întotdeauna ca în vremurile celor 15 dolari.

Sora lui Warren Beatty

O perioadă de foarte mulți ani n-am prea auzit nimic despre fratele meu, Warren. A terminat liceul, a jucat fotbal și-a primit o bursă pentru Nothwestern University, pe care a pierdut-o de la primul examen. A plecat apoi la New York unde s-a angajat ca muncitor, iar ceva mai tîrziu ca pianist într-un bar. Nu m-a uimit în nici un fel, pînă în momentul în care mi-a spus că este actor. Mai mult chiar, Elia Kazan i-a dat rolul principal în **Splendoare în iarbă.** Și m-a amuzat să știu că mă prezenta peste tot drept „sora lui Warren Beatty". Faptul că doi frați, independent unul de celălalt, și-au făcut drum în lumea filmului părea a nu se fi auzit pînă atunci. Reporterii de bulevard începuseră să mănînce o pîine destul de albă pe tema rivalității dintre cei doi frați. Și părea adevărat fiindcă eu eram mai tot timpul în călătorii sau plecam în Japonia la soțul și la copilul meu; la Hollywood stăteam doar în timpul filmărilor. Starului nu-i aparține propria sa viață; n-are voie nici măcar să se îngrașe sau să aibă stări depresive. Ca star trăiești ca într-un ghetou, în afară de munca zilnică ești urmărit în fiece clipă: lumea îți împărtășește cele mai tainice secrete numai pentru că ești renumit, vecinii te invită la masă pentru ca, imediat ce pleci, să poată telefona cunoscuților vorbindu-le despre onoranta vizită. A fost unul dintre motivele care m-au determinat să plec într-o lungă călătorie. Banii îmi permiteau să aleg orice rută care mi-ar fi convenit, și peste tot am găsit uși deschise. Filmul american e bine cunoscut peste tot, dar oamenii îndată ce au văzut că mă îmbrac, că mănînc, că zîmbesc, într-un cuvînt, că mă port ca toți ceilalți, au început să mă trateze ca pe o femeie, nu ca pe un nume... Și am continuat să călătoresc, privind, înregistrînd cu aviditate tot ce era nou, încercînd apoi să scriu. Faptul că jumătate aproape din această carte este dedicată călătoriilor mele prin lume, nu este deci întîmplător.

„Fii bărbată, Shirley!" în jungla musicalului

Traducerea și adaptarea de **Marina ROMAN**

mitologie XX

Simone de Beauvoir

B.B. Mitul fără memorie

O mare scriitoare a secolului Simone de Beauvoir, despre o mare prezenţă feminină

Că unii scriitori au observat cu interes sociologic şi estetic star-fenomenul dedicînd pagini întregi unor actori deveniţi mituri ale lumii moderne — e un fapt cunoscut. Iată aici un interesant articol analizînd fenomenul „Brigitte Bardot — mitul fără memorie", semnat de Simone de Beauvoir şi publicat în Antologia criticii „Femeia în cinema" Ed. Karyn Kay şi Gerald Beary.

„Celebritatea mi-a adus nefericire. Abia aştept clipa cînd nu voi mai fi doar un obiect frumos, ci o fiinţă umană."

În ajunul Anului Nou, Brigitte Bardot a apărut la televiziunea franceză. Era îmbrăcată ca de obicei: blue jeans, jerseu, iar părul ei zburlit şoca. Trîndăvind pe o sofa, a apucat o chitară.

„Nu-i greu, spuseră femeile. Pot s-o fac şi eu. Nici măcar nu-i drăguţă. Arată mai mult a gospodină." Dar bărbaţii o sorbeau din ochi, deşi chicoteau şi ei. Numai doi sau trei dintre noi (vreo 30 de spectatori în total) o găseam fermecătoare. A urmat apoi un excelent număr de dans clasic. „Ştie să danseze", au admis şi ceilalţi cu ciudă. Încă o dată mi-am dat seama că Brigitte Bardot nu era acceptată în propria ei ţară. Brigitte Bardot este cel mai perfect specimen de nimfă ambiguă. Din spate, corpul ei subţire de balerină seamănă cu al unui adolescent. Feminitatea ei triumfă în bustul minunat. Pletele îi curg pe umeri, dar coafura este a unui ţînc părăsit. Linia buzelor se adună într-un botic copilăresc şi în acelaşi timp aceste buze te invită să le săruţi. Se plimbă desculţă, strîmbă din nas la toate hainele elegante, la bijuteriile, cordoanele, parfumurile, fardurile şi toate artificiile. Şi cu toate acestea, are mersul lasciv, astfel încît şi un sfînt şi-ar vinde sufletul diavolului, cu veselie, doar s-o vadă dansînd. S-a spus adesea despre ea că are o figură cu o singură expresie. E adevărat că lumea din afară este greu reflectată pe faţa ei şi nu relevă puternice tumulturi interioare. Dar tocmai aerul de indiferenţă o distinge de celelalte. Brigitte Bardot n-a fost marcată de experienţă. Chiar dacă a trăit ca în **Dragostea e meseria mea** (1959), lecţiile pe care acea viaţă i le-a dat sînt prea confuze pentru ca ea să fi învăţat ceva din ele. Nu are memorie, nu are trecut şi mulţumită acestei ignoranţe, reţine inocenţa ce se atribuie unei copilării mitice. Legenda care a fost creată în jurul ei de către publicitate, a identificat-o pentru multă vreme cu acest caracter de copil tulburător. Vadim a prezentat-o ca pe un „fenomen al naturii". „Ea nu joacă", a spus el, „Ea există". „Aşa-i", a confirmat Brigitte Bardot. „Julieta din **Şi dumnezeu a creat femeia** sînt eu. În faţa aparatului de filmare sînt pur şi simplu eu".

Majoritatea bărbaţilor francezi susţin că femeia îşi pierde farmecul dacă renunţă la artificii. În ceea ce-i priveşte, o femeie în pantaloni îi lasă reci. Bardot le dovedeşte contrariul şi pentru asta nu sînt recunoscători, pentru că ei nu doresc deloc să renunţe la rolul de „domnul şi stăpînul casei". În acest sens, vampa nu a fost niciodată o provocare. Ea a exercitat, de fapt, o atracţie pasivă. Şi ei au căzut cu bună ştiinţă în capcana magică; s-au îndreptat spre propriul lor destin, aşa cum cineva se aruncă peste bord. Libertatea şi deplina conştiinţă au rămas dreptul şi privilegiul lor. Cînd Marilyn îşi expunea coapsele acoperite de mătase în timp ce cînta cu vocea ei voalată şi arunca ochiade înnebunitoare, ea regiza o ceremonie, transmitea o vrajă. Brigitte Bardot nu transmite vrăji; ea e în deplină activitate. Trupul ei nu are abundenţa care la altele înseamnă pasivitate. Hainele ei nu sînt fetişuri şi cînd se dezbracă, ea nu descoperă un mister. Îşi arată un corp care rar stă pe loc. Merge, dansează, se mişcă. În ţările latine, în care bărbaţii ţin la mitul femeii ca obiect, naturaleţea Brigittei Bardot li se pare mai presus de orice altă sofisticare. Să refuzi cu dispreţ bijuterii şi cosmeticale şi tocuri înalte şi cordoane, înseamnă să refuzi transformarea într-un idol îndepărtat. Înseamnă să susţii că eşti egal şi prieten cu oricine, să recunoşti că între femeie şi acel cineva există o dorinţă şi o plăcere comună. Brigitte Bardot este aidoma eroinelor lui Françoise Sagan, cu toate că susţine că nu simte nici o afinitate pentru ele (probabil că-i par mult prea gînditoare). Dar bărbatul e jenat, dacă în locul unei păpuşi în carne şi oase ţine în braţe o fiinţă conştientă, care-l cîntăreşte. O femeie liberă este cu adevărat contrariul unei femei uşoare. În rolul ei de femeie confuză, de mică eroină fără adăpost, Brigitte Bardot pare a fi la dispoziţia oricui. Şi cu toate acestea, paradoxal, intimidează. Nu-i drapată în bogăţii sau prestigiu social, dar există ceva încăpăţînat în faţa sa hotărîtă, în corpul ei bine fă-

cut. Ea are un fel de demnitate spontană, ceva din gravitatea copilăriei. Diferența dintre felul în care a fost primită Brigitte în S.U.A. și Franța se datorează, în parte, faptului că americanul nu are același larg simț al umorului ca francezul. El tinde să manifeste un anumit respect pentru femeie. Egalitatea pe care purtarea Brigittei Bardot o afirmă a fost de multă vreme recunoscută în America. Totuși pentru multe motive frecvent analizate în America, el simte o anumită antipatie față de „femeia adevărată", pe care o privește ca un antagonist, ca un tiran. El se abandonează cu nerăbdare șarmului „nimfei", în care formidabila figură a soției și a mamei nu sînt încă aparente. În Franța, multe femei sînt complicele acestui sentiment de superioritate. Bărbații lor preferă servilismul acestor adulți, în locul arogantei nerușinări a Brigittei Bardot. Ea îi deranjează, îi tulbură, le descurajează veselia. Garbo a fost numită *„Divina"*, Bardot în schimb este pămîntul, *„Terestra"*. Fața lui Garbo are un fel de vid în care orice poate fi proiectat; nimic nu poate fi citit pe fața lui Bardot. Ea este ceea ce este. Are o sinceră prezență a realității. Bardot pune pe oricine în încurcătură, obligă la onestitate. „Aș vrea să nu existe ipocrizie, să nu existe nonsensuri despre dragoste" a spus ea odată. Detronarea dragostei și erotismului este un lucru de nediscutat care are implicații la care nu te poți gîndi. O singură dată mitul atins, toate celelalte mituri sînt în pericol. Copiii mereu întreabă „de ce, de ce nu". Lor li se spune să tacă. Ochii Brigittei, zîmbetul ei, prezența ei stimulează mereu la întrebări de același fel.

Traducerea
de **Luminița COMȘA**

„Un star nu înseamnă un rol într-un film, ci un rol într-o societate" (BB și Alain Delon în scheciul din filmul *Povești extraordinare*, semnat de Louis Malle)

Star fără voie

Cînd avea 22 de ani, un sondaj de opinie preciza că persoana ei reprezintă 47% din conversațiile zilnice din Franța, împingînd subiectele politice (cu 41%) pe locul 2. La 28 septembrie trecut, Brigitte Bardot împlinea 49 de ani și, deși de 10 ani n-a mai filmat, ea rămîne o adevărată legendă.

A făcut peste 40 de filme, a încercat de cel puțin două ori să se sinucidă, s-a căsătorit de trei ori, a fost sex symbol-ul unei epoci ce a cuprins aproape 20 de ani.

Brigitte Bardot a urît — se pare — vedetariatul și adulația spectatorilor în egală măsură, devenind un star fără s-o dorească. Lumea însă n-a uitat-o. După 10 ani de viață retrasă, documentarul **Brigitte Bardot — Povestea vieții mele**, realizat de logodnicul ei Alain Bougrain-Dubourg și prezentat de televiziunea franceză și britanică creează senzație. Am văzut la Londra, la începutul anului acest film. Actrița își povestește viața agitată în care drama și succesul au jucat roluri egale. Și în ciuda faptului că are un fiu, Nicolas, de 23 ani — care dealtfel semnează muzica filmului — ea rămîne pentru public aceeași prezență fascinantă. În anii '50 și '60 afișele ei atrăgeau spectatorii în cinematografele din întreaga lume. În 1956, filmul făcut de Roger Vadim, pe atunci soțul ei: **Și Dumnezeu a creat femeia** a propulsat-o direct pe orbită, ca sex-simbol numărul 1 al globului.

Acum Bardot trăiește la „Madrague" casa ei de la St. Tropez, unde își petrece vremea înotînd, făcînd plajă, îngrijind menajeria sa bogată, mergînd în oraș după cumpărături. Gîndul de a apare într-un film o umple de groază. Bougrain-Dubourg declară că documentarul era cît pe-aici să nu fie turnat.

„La început, spune el, ea nici n-a vrut să audă. Chiar și după ce a fost de acord, lucrurile n-au mers prea ușor, căci ea detestă filmările. Așa că am folosit un minimum de tehnicieni, instalații, lumini etc. ca să n-o supărăm. N-am avut machiori, coafori, scenariu. Ea nici n-a vrut să vadă filmul pînă în ziua cînd s-a transmis la televiziunea franceză."

Publicul însă a fost mai mult decît entuziast. În cele trei zile ce au urmat transmisiei filmului, Bardot a primit 10.000 de scrisori de la admiratori.

Filmul, povestit la persoana întîi, începe cu primul ei rol pe ecran, un film turnat în casa părinților pe vremea cînd era copilă și alerga printre răzoarele de flori. „Eram timidă și urîtă. Aveam părul rar, ochelari și purtam aparat de îndreptat dinții".

Dar o dată cu trecerea anilor devenea o adolescentă tot mai drăguță și, printr-o serie de coincidențe — o rudă care lucra la o revistă de mode și un model care se îmbolnăvise de scarlatină — fotografiile Brigittei apărură în 1949, în „Jardin des Modes".

Două luni mai tîrziu, spre furia tatălui ei, se afla pe coperta revistei „Elle", cea mai căutată revistă de modă din Franța. Avea doar 15 ani.

Toate astea au dus la o probă de film — în care a jucat oribil — recunoaște ea — și la o întîlnire întîmplătoare, cu scenaristul — pe atunci — Roger Vladimir Plenannikov. Roger, devenit Vadim, avea să fie și soțul, mentorul, profesorul și agentul ei publicitar. În 1956, Vadim găsi rețeta ideală pentru succesul viitoarei vedete și turnă **Și Dumnezeu creă femeia** cu ea, Curd Jurgens și Trintignant, filmînd în cea mai mare parte pe plaja de la St. Tropez. Criticii parizieni l-au întîmpinat veninoși, preoții au tunat și fulgerat împotriva lui, cîțiva proprietari de cinematografe au fost întemnițați din cauza proiectării filmului, mamele au demonstrat pentru interzicerea lui, dar filmul a avut mare succes în Anglia și America. Iar viața Brigittei s-a schimbat fără putință de întoarcere.

„Celebritatea mi-a adus atîta nefericire", spune ea ziariștilor „Lăsați-mă în pace, oricum am să mor", le striga ea, înainte de a înghiți un flacon de somnifere și a-și tăia venele. A fost găsită de către un vecin zăcînd în grădină. După o iarnă liniștită la „Madrague" își revine și își reia activitatea. Dar presiunea lumii continuă neabătută. Încercarea de a filma pe străzile Londrei o scenă dintr-o comedie cu Anthony Perkins a fost abandonată din cauza nemaipomenitei agitații stradale stîrnite. Cea de-a doua căsătorie, din iunie 1959 cu actorul Jacques Charière, i-a dăruit un fiu, Nicolas, și pentru o vreme viața casnică părea liniștită. Dar n-a durat.

Întîlnit în 1966, cel de-al treilea soț, Günther Sachs, care moștenise la 25 de ani o uimitoare avere, i-a oferit un nou gen de existență — aceea a avioanelor particulare, yachturilor de lux, elegantelor vile montane și petrecerilor. Dar nici aceasta nu era viața pe care și-o dorea Brigitte. Un nou divorț.

În anii '60 n-a mai turnat decît 2 filme de mare succes: **Viva Maria** cu Jeanne Moreau, în 1965 și **Shalako** cu Sean Connery.

De atunci a pornit o campanie în apărarea animalelor — care reprezintă în continuare marea ei pasiune. Prin 1973 s-a retras (definitiv?) din viața cinematografică. La 40 de ani mărturisea: „Neîndoielnic, sînt o femeie care și-a transformat într-un mare succes cariera, dar nu și viața particulară. S-a sfîrșit cu mitul Bardot. Dar Brigitte sînt eu. Poate în 5 ani de zile voi fi și eu, în sfîrșit, în stare să trăiesc ca toți ceilalți. De-abia aștept clipa aceea, cînd nu voi mai fi doar un obiect frumos ci o ființă umană".

Anca ANASTASIADE-PITEA

regizorii au cuvîntul

O imagine stil „Iancso" din *Sărmanii flăcăi*

Jancsó Miklós:

„Facem filme pentru a ne exprima pe noi înșine"

Regizorul Miklós Jancsó, creatorul unor filme ca *Așa am venit*, *Sărmanii flăcăi*, *Soldații cu stea în frunte*, *Liniște și strigăte*, *Ca ira*, *Psalmul roșu*, *Rapsodia maghiară*, *Electra*, *Dragostea mea*, *Inima tiranului*, reprezintă o epocă nouă în dezvoltarea artei filmului în patria sa și în cinematografia modernă universală. Convorbirea care urmează a fost înregistrată de un gazetar român cu ocazia vizitei regizorului la București.

— Cum vă orientați în ultimii 120 ani ai istoriei patriei dumneavoastră, și după ce criterii vă alegeți temele din materialul faptic și politic al acestei istorii?

— Filmele noastre (vorbesc la plural, pentru că eu realizez aceste filme, împreună cu colaboratorii mei permanenți: scriitorul Hernádi Gyula, operatorul Kende Janos și scenograful Banovich Tamás) n-au fost niciodată niște studii calculate. Nu le-am făcut să explicăm cu ele istoria acestor 120 de ani. Filmele le facem de fapt dintr-un motiv egoist: vrem să ne exprimăm pe noi înșine. Tematica istorică nu-i decît pretextul care ne ajută, poate, să înțelegem mai bine cum putem proceda, acționa astăzi. Realizarea lor nu-i decît căutarea unui limbaj în sensul în care și l-a căutat, foarte inteligent, noul val francez la vremea lui.

„Temele istorice? Un prilej de a ne înțelege mai bine prezentul"

— Cum ați defini rolul de purtător de mesaj al modalităților specifice de stil: secvențele lungi, coregrafia colectivă și individuală, anacronismele intenționate?

— Nu știu dacă filmele mele contrastează cu restul creației cinematografice. Aș spune mai degrabă: sînt altfel. În ce constă acest altceva? Aș răspunde cu o anecdotă. Directorul pentru Europa a lui United Artists, un om bătrîn, îndrăgise mult filmele mele, dar nu le cumpăra spunînd: „dau publicului filme atît de proaste, cum este el însuși". Filmul de tip hollywoodian se face cu metoda încercată și sigură a desfășurării unei acțiuni, metodă elaborată de romanul din secolul al XIX-lea; dar această metodă balzaciană, dickensiană, aparține astăzi literaturii pentru copii.

Filmul hollywoodian merge la sigur, scopul său este să fie vandabil în egală măsură atît la Hong Kong cît și la Budapesta. Iar acest lucru reprezintă un imperialism cultural, cum nici măcar marele Imperiu roman n-a realizat. Noi nici nu ne putem închipui că, de exemplu, Francis Ford Coppola făcînd **Apocalipsul, astăzi** și investind 30 de milioane din buzunarul său n-a știut exact la a cîta putere se va întoarce prin cîștig suma investită.

„O șansă a filmului socialist"

Condițiile producției cinematografice socialiste sînt cu totul altele, posibilitățile noastre materiale sînt mult mai reduse, avînd în vedere că lucrăm cu banii statului. Dar avem o posibilitate — și acest lucru sună atît de patetic că abia îndrăznesc să-l spun în gura mare —: putem vorbi despre adevăr. Și asta nu s-a întîmplat înainte, niciodată. Teoria dogmatică a artei a acceptat mesajul unei opere doar ca un element de conținut. De atunci am înțeles, am experimentat și dovedit, că și mesajul poate aparține formei, ba chiar putem presupune că forma poate să fie purtătoare de conținut, de mesaj. Dar nu trebuie să uităm că sinteza de creație se naște doar atunci cînd analiza se îngemănează cu contestarea vechiului. Negînd ce e perimat, să și afirmăm ceva, concomitent: asta căutăm, asta vrem. Cei pe care eu îi consider învățătorii, maeștrii mei, Antonioni, Wajda, sînt niște oameni care au o trăsătură comună cu mine. Noi născocim povestiri foarte simple despre formele comunicării umane, cu tot ce presupune individual și social. Bergman analizează această relație în mod genial pe planul vieții particulare. Nici unul din noi nu urmărește înfăptuirea unui program social-filozofic, ci face filme. Dar nu în același fel cu literatura. Întîmplătorul joacă un rol mare în creația noastră, filmul gata făcut va fi adeseori cu totul altfel decît modul în care ni l-am gîndit inițial. La conferința de presă de ieri, criticii români mă întrebau insistent despre locul improvizației în filmările mele. Lucrul e tare costisitor în producția de filme. Școlile microrealiste, neonaturaliste — între ele și școala de la New York acum 10 ani, au ajuns să născocească rolurile în fața aparatului de filmat. Desigur, în decursul filmării se nasc idei noi, soluții noi, schimbări față de decupajul original.

„Speranța e aici și acum"

Astăzi speranța omului modern este totodată pesimistă și optimistă. E nevoie de multă inteligență ca un om de vîrsta matură, în condițiile sale dificile să suporte lipsa momentană de speranță. În așa-numitul pesimism al filmelor mele dintr-o perioadă trecută exista posibilitatea unui soi de catharsis. Acum, criticii mei spun că este nevoie de o altă ieșire. Iar ieșirea este speranța. Sper ca societatea de azi să nu ajungă și ea unde a ajuns creștinismul, să împingă realizarea speranțelor în lumea de apoi... Cred că drumul speranței este analiza marxistă inteligentă.

„Nu utilizez actorii ca pe niște marionete. Scriu filmul și cu ajutorul personalității lor"

— **Ați vorbit de mesajul formei. Ar fi interesant să analizați singur metodele specifice stilului Jancsó.**

— Așa-numitele secvențe lungi sînt semnele specifice ale acestui stil. Ele s-au modelat întîmplător, dar sînt capabile, cred, să realizeze mai bine abstracția unei acțiuni continue în timp, decît tehnica tradițională a scenelor acestea. Nu e vorba de o simplă stilizare a ritmului, ci de un gen complex prin folosirea concomitentă a multor mijloace vizuale, care formează laolaltă un soi de Gesammtkunst.

— **Există oare actori-Jancsó prin excelență? Ce efecte are asupra desfășurării mai departe a carierei lor actoricești colaborarea cu dumneavoastră?**

— Sînt unii care spun că eu utilizez actorii ca pe niște marionete. Dacă ar urmări cineva filmările noastre ar înțelege că ceea ce își asumă actorii mei nu se poate face decît cu întreaga lor personalitate. Dacă Cserhalmi György n-ar reprezenta un tip atît de isteric, nebunatic, patetic, specific boiernașilor maghiari, **Rapsodia maghiară** n-ar fi așa cum o vedeți. Am început să scriem filmul în toiul filmărilor. Dar nu ne scriem filmele doar cu aparatul de filmat, ci cu multe ale stilouri, pînă și cu actorii.

— **Sînteți azi unul dintre artiștii cei mai viu discutați. Care este poziția dumneavoastră față de părerile atît de contradictorii exprimate la adresa filmelor dumneavoastră?**

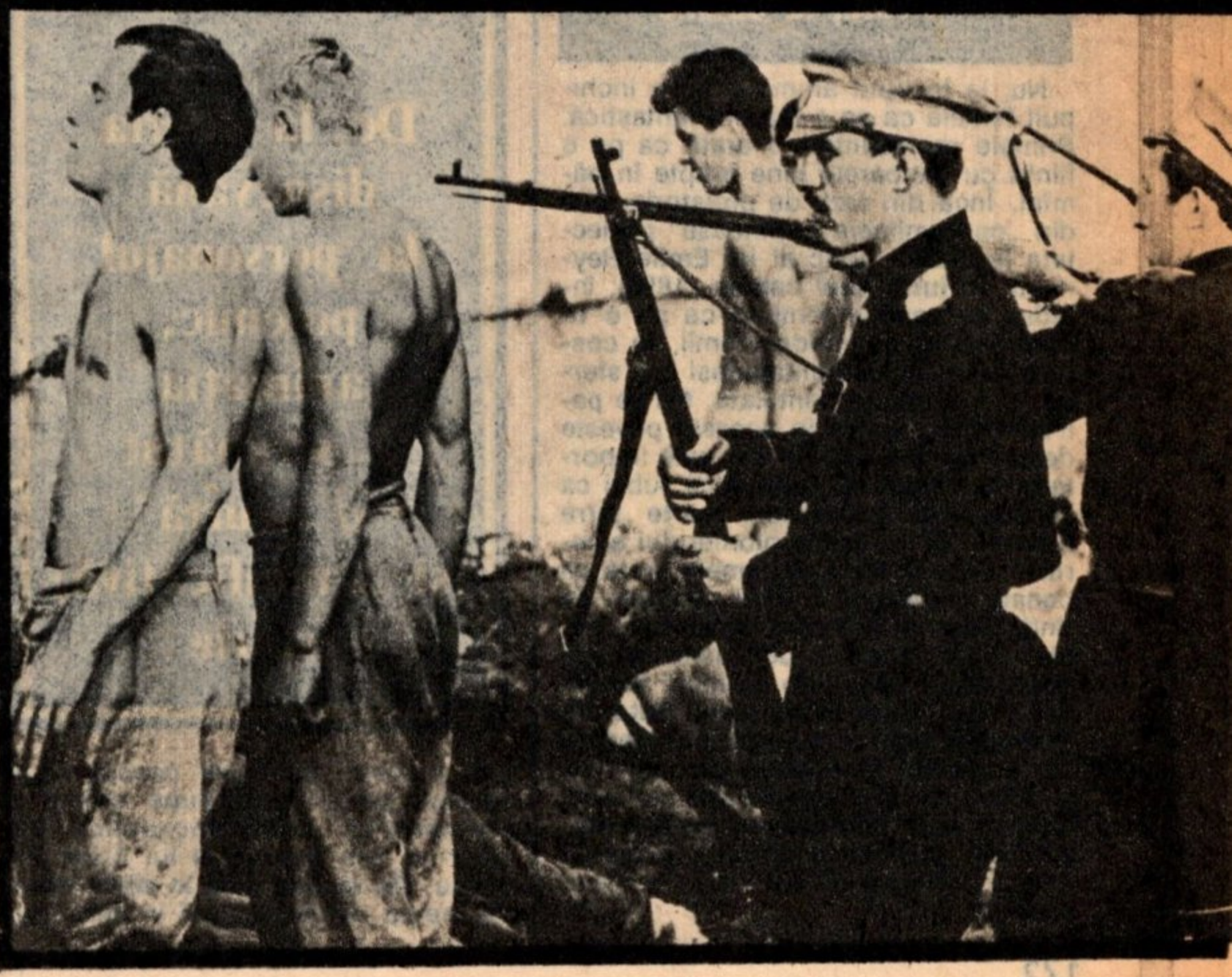
— Criticile nu mă zguduie. Nu cred nici că sînt un om mare, nici că ceea ce fac e prostie. Nu voi explica aici care este rolul criticii în artă ci aș cita mai degrabă exemplul rolului lui Engels alături de Marx. Personalitatea criticului mă interesează mai mult decît critica. Sînt încredințat că față de o părere chiar diferită de a noastră, sîntem datori să ne comportăm cu toleranță.

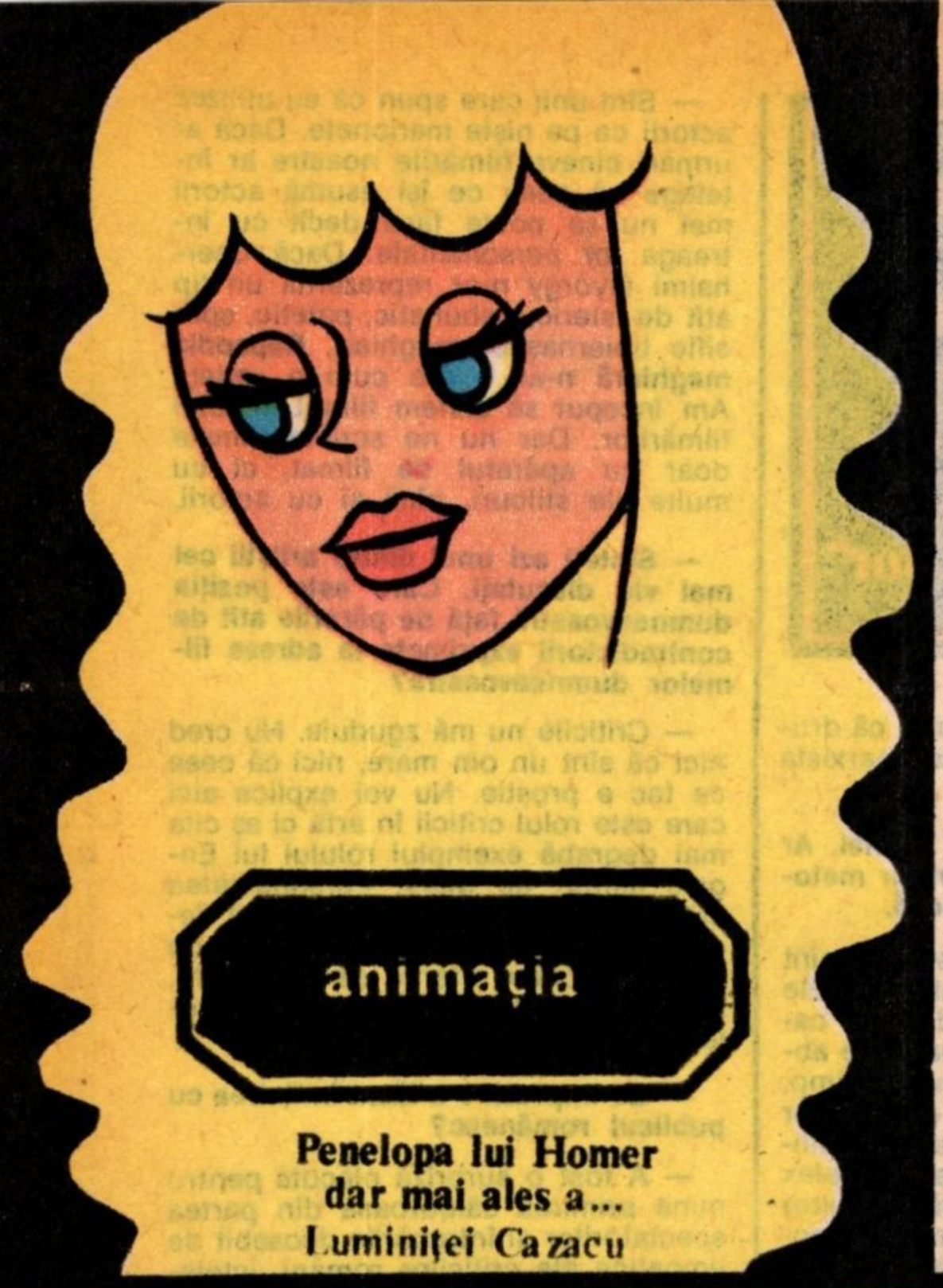
— **Ce impresii v-a lăsat întîlnirea cu publicul românesc?**

— A fost o surpriză plăcută pentru mine primirea călduroasă din partea spectatorilor și întrebările deosebit de empatice ale criticilor români, înțelegerea și interesul colegilor regizori.

Interviu realizat de
Ana HALÁSZ

Roșii și albii în viziunea unui creator contemporan





Penelopa lui Homer dar mai ales a... Luminiței Cazacu

Energica văzută ...de Gopo

Penelopa, Betty Boop și surorile ei animate

Acasă, la datorie

Nu, la început animația nu a închipuit femeia ca pe o făptură fantastică. Primele reprezentări o arată ca pe o ființă cu picioarele bine înfipte în pămînt. Încă din faza de preistorie, una din „pantomimele luminoase" proiectate la teatrul optic al lui Emile Reynaud, **În jurul unei cabine** (1893), înfățișa personajul feminin ca pe o tînără în pas cu moda vremii, în costum de baie, cu pantalonași trei sferturi și umbreluță dantelată. Nu se petrecea mare lucru în această poveste despre un flirt estival, dar este important de reținut că străbunica Albei ca zăpada avea o înfățișare foarte „terre à terre". Și în filmele pionierului american Winsor Mc Cay femeia arată ca banala consoartă a unui cetățean de rînd. Desenat în tușă caricaturală, cuplul „tipic" trece în peliculele acestui original animator prin peripeții fantastice **(Visul, Casa zburătoare, Țînțarul).** Proiecțiile onirice reflectă însă obsesii ale societății americane din anii '20: șomajul, criza, aglomerația urbană. Nevasta este întotdeauna martora **treziri din coșmar** a soțului, prezența care îi confirmă că s-a întors la trista! realitate.

De la feeria disneyană la personajul polemic, animația a străbătut o scurtă (și semnificativă) istorie

Și pionierii animației noastre și-au desenat personajele după chipul și asemănarea contemporanilor lor. Dintr-un film pierdut al lui Aurel Petrescu, **De la Eva pînă în zilele noastre,** ne-au rămas imagini în care finul ironist o „încondeiază" pe sufrageta vremii care agită pancarte cu „vrem egalitate" sau pe cocheta obsedată să țină pasul cu moda pariziană. În surprinzătorul **Haplea** (1927) autorul Marin Iorda, implicat la propriu în poveste, apărînd printre imaginile animate, dăruiește eroului său o parteneră durdulie și țîfnoasă, Frosa, care după ce este luată de nevastă își dă imediat arama pe față. Cicălit și pus să îndeplinească grele sarcini gospodărești, Haplea cere ajutorul regizorului. Trimis de acesta spre altă planetă, el întîlnește în zbor avionul lui Lindberg și „aterizează" pe coada lui. Imaginea Frosei care îl amenință de pe pămînt strigînd prozaic „dă-te, mă, jos de-acolo" este una dintre cele mai comice situații din animația noastră.

În spiritul acestei tradiții își îngăduie și caricaturistul Neli Cobar să gloseze ironic pe tema „eternului feminin". Eroina pilulelor sale animate este femeia oarecare, ursuză sau ciripitoare, insinuantă sau revendicativă, grațioasă sau capricioasă. Aceste însușiri nu sînt niciodată persiflate vehement, autorul nu riscă să fie taxat drept misogin. Așa cum o demonstrează mai ales în **Teoria chibriturilor** (1982), femeia se află în centrul unei lumi în care bărbații își închipuie numai că sînt stăpîni pe situație. Schim-

bările decisive din viața lor sînt mereu pricinuite de o Evă. „Cherchez la femme" pare să șoptească, complice, autorul, la capătul istorioarelor sale pline de tîlc. Nell Cobar vorbește desenînd, despre „eternul feminin", cu ironie catifelată.

O provocare: Betty Boop

Prima sfidare a tipologiei feminine în animație se numește Betty Boop. Zămislită într-o inspirată zi a anului 1930 de Frații Max și Dave Fleischer, eroina cîrlionțată cu gura în formă de inimioară este o falsă ingenuă, fascinată de ritmurile de jazz, o făptură al cărei magnetism erotic nu a fost privit ca o parodie a vampei hollywoodiene, ci ca o abatere de la rigorile moralei. Campania de defăimare a animatorilor nonconformiști nu a întîrziat să apară. Diverse „comitete și comiții" de cucoane puritane au protestat vehement împotriva gropițelor din genunchii îndrăzneț descoperiți, contra gesturilor provocatoare și a formelor pline de nuri ale galeșei Betty Boop. Realizatorii au ținut multă vreme piept atacurilor furioase, continuînd seria cu episoade în care vampa desenată întruchipa hazos unele tendințe de emancipare ale femeii americane. Procesul intentat de cîntăreața Helen Kane, care îi acuza pe autori că s-au inspirat din personalitatea ei, ridiculizînd-o grotesc, se încheie în favoarea fraților Fleischer, dar amploarea scandalului le cam diminuează entuziasmul.

Olive sau anti-vampa

După ce mai încearcă un timp s-o „cuminteasică" pe Betty Boop lungindu-i fusta și diminuîndu-i lascivitatea, cei doi abandonează ideea compromisului și renunță la eroina ce rivaliza în sex-appel cu strălucitoarele actrițe ale vremii. Ei se vor răzbuna inventînd, se pare, într-un elan de misoginism, un alt personaj ce întruchipează, mai apăsat parodic, femeia fatală. Ea se numește Olive Oil și devine partenera lui Popeye marinarul, protagonistul unui serial cu priză la publicul din anii '30 (ca și la cel de acum). Eroina nu mai are nurii lui Betty Boop, este slăbănoagă, șleampătă, are un coc de gospodină răsucit pe ceafă și glas de rață, ceea ce nu o împiedică să-și manifeste zgomotos apucăturile de femeie fatală.

Misogismul fraților Fleischer nu este însă vehement, tonul ironiei nu devine sarcastic, iar comicul personajului decurge mai cu seamă din situațiile absurde în care este pus. Olive Oil este pînă la urmă o păguboasă, iar cochetăria ei îi aduce numai ponoase. Femeia fatală nu este însă întotdeauna ținta tirului parodic. Animația poate vorbi despre această ipostază feminină și pe tonul grav.

Un Hobby = vînătoarea

Lucrul este dovedit de ciudatul film **Hobby** (1968) al polonezului Daniel Szczechura, care a fost premiat la ultima ediție a festivalului internațional de la Mamaia. Aburul fantastic al poveștii nu împiedică citirea tîlcurilor ei. Într-o hieratică ambianță de culori și sunete, eroina, o grațioasă tînără care tricotează într-un fotoliu, își întrerupe din cînd în cînd activitatea pentru a prinde în lanț cîte un bărbat înaripat care apare zburînd printre nori. Captivii sînt zăvorîți în cuști suspendate, iar protestele lor nu o tulbură pe femeia cu picioare prelungi care se întoarce senină la activitatea ei „cotidiană": tricotatul. Foarte sarcastică această viziune asupra femeii care distruge aspirațiile înalte, retează gîndirii virile, cheful iscoditor și coboară brutal visul pe tărîmul banalității! Este însă numai o ipostază a personajului feminin în animație. Din fericire, arta a opta îi arată și alte fețe.

Ideea e de genul feminin

Cea mai flatantă atitudine este, desigur, aceea a idealizării. Preferința animatorilor pentru simbol a sugerat adesea ideea eroinei ca întruchipare a unui concept. Contururile armonioase ale femeii au devenit încarnări ale noțiunilor, evident scrise cu majuscule, de Bine, Iubire, Ideal, Altruism sau Libertate. Aceste înfățișări nu apar numai în basmele animate, cu tradiționale reprezentări maniheiste. Înainte ca Disney să populeze visele copilăriei cu imaginile scînteietoarelor sale feerii, un arhitect îndrăgostit de arta animației, Bertold Bartosch a realizat un film curajos și neliniștitor,

În țara fermecată a lui Disney

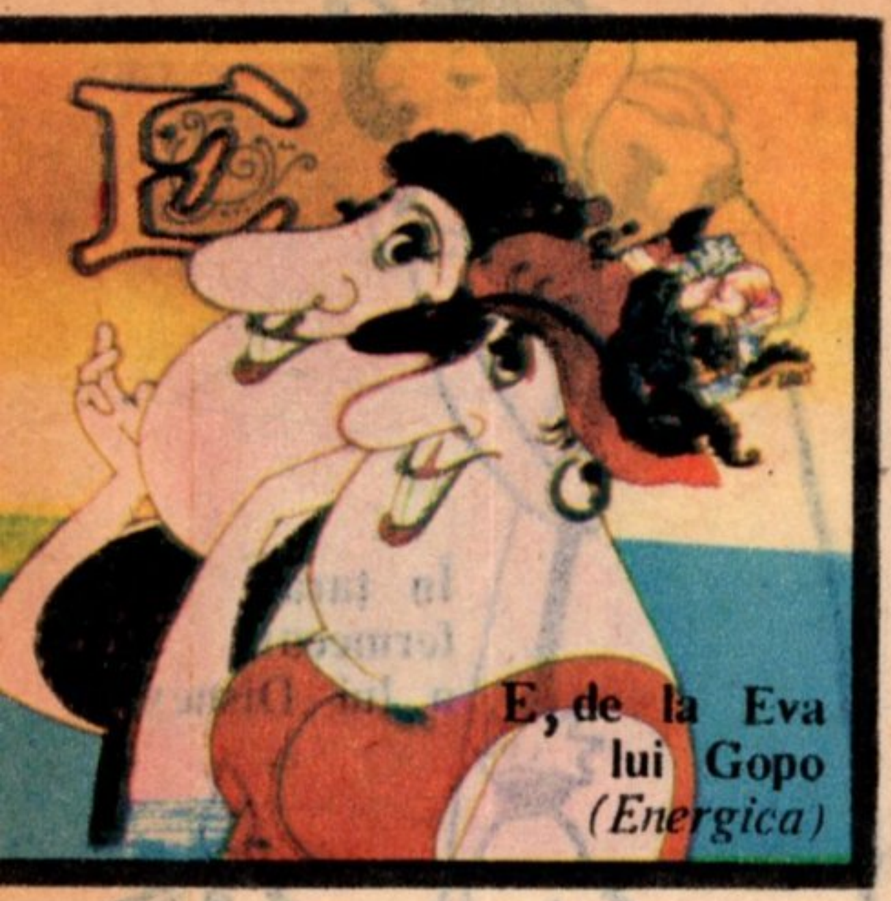
Ideea (1932) care i-a adus faima de cineast vizionar. Desenată auster în tonuri de alb și negru, femeia întruchipează un ideal înalt. Născută din gîndul de dragoste și revoltă al unui muncitor, Ideea — căci acesta este numele personajului — însoțește un grup de greviști în marșul lor de eliberare. Soldații trimiși de patron îi împușcă pe răzvrătiți, tînărul care a zămislit-o moare, dar ea, simbolul demnității, este ocolită de gloanțe și duce mai departe în lume aspirația celor care s-au sacrificat, adică un bărbătesc ideal de libertate și curaj. Muzica de răscolitor dramatism a lui Arthur Honegger intensifică semnificațiile metaforice ale acestui film care înnobilează preocupările animației.

Femeia se află și în centrul universului plastic al lui Sabin Bălașa, care populează filmele sale de animație cu eroine capabile să întruchipeze tot concepte ca: frumusețea, iubirea, maternitatea, înțelepciunea, pacea. Proiectată mereu în peisaje cu dimensiuni cosmice, femeia devine principiul zămislitor al unei lumi guvernate de dragoste. Aceasta nu apare însă ca un tărîm idilic ci sfîșiat de contradicții și amenințat de „somnul rațiunii care zămislește monștri". Protagonistul înfruntărilor fizice, al luptelor violente cu forțele răului este în mai toate filmele lui Bălașa **(Odă, Întoarcere în viitor, Picătura, Exodul spre lumină)** bărbatul. Femeia este simbolul ideilor lui generoase, forța sa morală și inspiratoarea iubirii, miraculoasa putere care transformă contururile universului și îl aduce în starea de armonie. Iată și o ipostază care, deși imaginată de un creator bărbat, este străină de orice gînd misogin.

Betty Boop și Olive Oyl sau reacția la desenul idilic

După-amiezele Penelopei

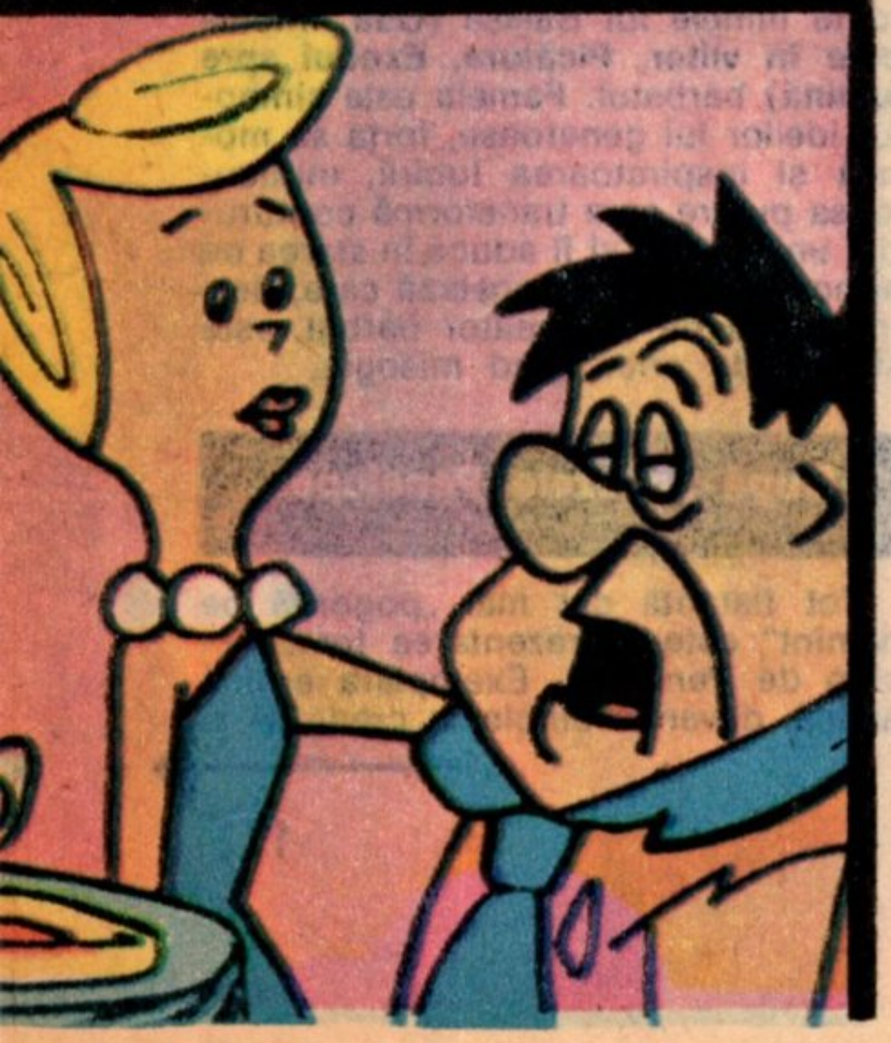
Tot flatantă dar mai „pogorîtă pe pămînt" este reprezentarea femeii în chip de Penelopă. Exemplara eroină antică, devenită emblema credinței și



E, de la Eva lui Gopo *(Energica)*

a iubirii casnice, a fost aleasă de regizoarea Luminița Cazacu drept protagonista unui serial care discută pe ton umoristic o temă delicată: condiția femeii. Ciclul debutează cu **Condiția Penelopei** în decorul cu coloane, frontoane și capiteluri dar cu tîlcuri desprinse din probleme ale contemporanelor noastre. Stressul, ambiția împlinirii profesionale, criza de timp, suspinele după manierele „bărbaților de altă dată" sînt cîteva dintre laitmotivele acestor filme care, deși reprezintă un punct de vedere feminin, nu-și propun să ofenseze sexul opus. Partenerul eroinei, rătăcitorul Ulise, este adesea prins „cu mîța-n sac", dar iertătoarea Penelopă înțelege slăbiciunea lui în fața tentațiilor. Dacă în primele episoade **(Condiția Penelopei, După amiezele Penelopei, Penelopa în templul artelor)** săgețile ironice îndreptate înspre cusururile sale erau întărite de sarcasmul comentariului, în următoarele, renunțarea la dialog este însoțită de intensificarea autoironiei. Nici femeile nu sînt perfecte, recunoaște autoarea, persiflînd, fie ambiția unora de a-și împinge bărbații în fruntea clasamentelor din sport și din societate **(Maratonul Penelopei)**, invidia față de suratele mai arătoase **(Penelopa și Scufița roșie)** sau cochetăria **(Penelopa și uriașii cei răi)**. Această amuzantă și amuzată autocritică parează acuzațiile de tezism feminist. Marele merit al serialului este simțul măsurii, păstrarea tonului în registrul șarjei amabile.

Și în paleolitic, tot matriarhatul, săracul... *(Aventuri din epoca de piatră* **de Hanna și Barbera)**



Modele în epoca de piatră

Tot niște Penelope sînt și protagonistele serialului **Aventuri în epoca de piatră** ce poartă marca prestigioasei firme „Hanna și Barbera". Și aici sursa umorului este anacronismul, concretizat aici prin apariția unor moravuri și gadget-uri ale societății americane de consum pe fundalul unui timp preistoric. Wilma și Betty soțiile simpaticelor hahalere Fred și Barney, aflați în conflict permanent cu patronul sînt două femei-model. Modeste, gospodine, tandre, ele își întîmpină bărbații cu zîmbetul pe buze și cu masa aburindă. Încurajați de sfatul lor, cei doi veșnici șomeri își continuă peregrinările în căutarea unui alt „job", își recapătă încrederea în sine și ambiția de a reuși în viață. Unde mai pui că, pe lîngă atîtea calități, Wilma și Betty mai au și simțul umorului, reușind să se amuze de gafele soților aiuriți și lipsiți de tact. Cele două femei ideale după tipic american nu sînt nici ele lipsite de cusururi. Ironizîndu-le, autorii nu fac decît să inventarieze ticuri ale unei societați pîndite de pericolul uniformizării. Soțiile-model au mania privitului la televizor, a achiziționării ustensilelor casnice ridicate-n slăvi de publicitate, își educă odraslele după sfaturile din revistele ilustrate și își organizează viața după rețetele oferite de mass-media. Niște Penelope superadaptate ritmurilor moderne.

Un gadget modern: femela-surogat

Și pentru că tot veni vorba despre neajunsurile hipercivilizației, merită amintită o altă ipostază a personajului feminin, viguros ironizată în animație, aceea de surogat. Nu este vorba numai despre acele pilule satirice destul de standardizate în care sînt ridiculizate femeile care se machiază excesiv, compunîndu-și o „frumusețe din cutie". Există filme în care inautenticitatea capătă dimensiuni mult mai grave. Cel mai vestit dintre ele, **Surogat** (1969) de Dușan Vukotic, cîștigătorul unui premiu „Oscar", este povestea unui individ obsedat de confortul modern. Nici în concediu nu se poate lipsi de produsele „ultimul răcnet" și, aflat la malul mării, începe să se înconjure de epatante obiecte din cauciuc gonflabil: fotolii, saltele, măsuțe, cabine, corturi etc. Atunci cînd simte nevoia unei companii umflă un fel de minge care se transformă într-o femeie cu forme apetisante. O contrafacere foarte reușită, după fluierăturile de admirație ale bărbaților de pe plajă. Și cum exagerarea este unul dintre argumentele de farmec ale animației, filmul dovedește că cetățeanul fascinat de gadget-urile care fac traiul mai ușor dar mai inautentic este el însuși un fals. Înțepîndu-se într-un ghimpe, eroul grotesc explodează ca o minge de cauciuc, intrînd în rîndul obiectelor.

Ideală: spală, calcă, mătură... și nu cicălește

O femeie-surogat apare și în insolitul film al lui Gopo intitulat **Energica.** În seria dedicată omulețului este un episod original — căci este prima oară cînd optimistul și candidul erou rătăcitor prin timp și spațiu capătă o parteneră. Ea nu este însă zămislită după chipul și asemănarea lui. Se numește Energica și este o făptură bizară, care-l slujește pe protagonist îndeplinind într-un ritm aiuritor o sumedenie de sarcini domestice: gătește, spală, mătură, cultivă, recoltează, într-un cuvînt rezolvă orice, scutindu-și stăpînul de eforturi. Ține loc de nevastă, de soacră, de secretară și de

Menirea cea nobilă a femeii, într-un omagiu desenat de Faith Hubley (Anglia) și intitulat *Pas cu pas*

față în casă, avînd și avantajul că nu cicălește. Din cînd în cînd creatura se oprește însă din harnica agitație și se prăbușește cu zgomot hodorogit de tablă. Atunci omulețul o adapă numaidecît cu petrol, reușind să repună în mișcare bizara dar eficienta femeie-surogat. Aceasta îl slujește pînă în ziua cînd licoarea care o înviorează se sfîrșește. Așa cum numai în animație se poate, eroul găsește din joacă soluția de a-i reda viața. Este desigur o glumă a lui Gopo inspirată de criza mondială de energie, dar amuzanta lui parabolă amintește destul de gravele slăbiciuni ale omului zilelor noastre: nevroza tehnologică, desprinderea de ritmul naturii. Printre neajunsurile acestei lumi amenințate de pustiire, filmul sugerează și absența femeii, a celei autentice, adică sinceră, capricioasă, fragilă și tandră, care încă există, fiindcă nici hazul animației nu ar avea aceeași savoare fără tema „eternului feminin".

Dana DUMA

cinerama

După premiera filmului francez *Labirintul* de Jean-Pierre Lavoignat s-a vorbit despre „un farmec numit Jane Birkin"

Am 19 ani acum...

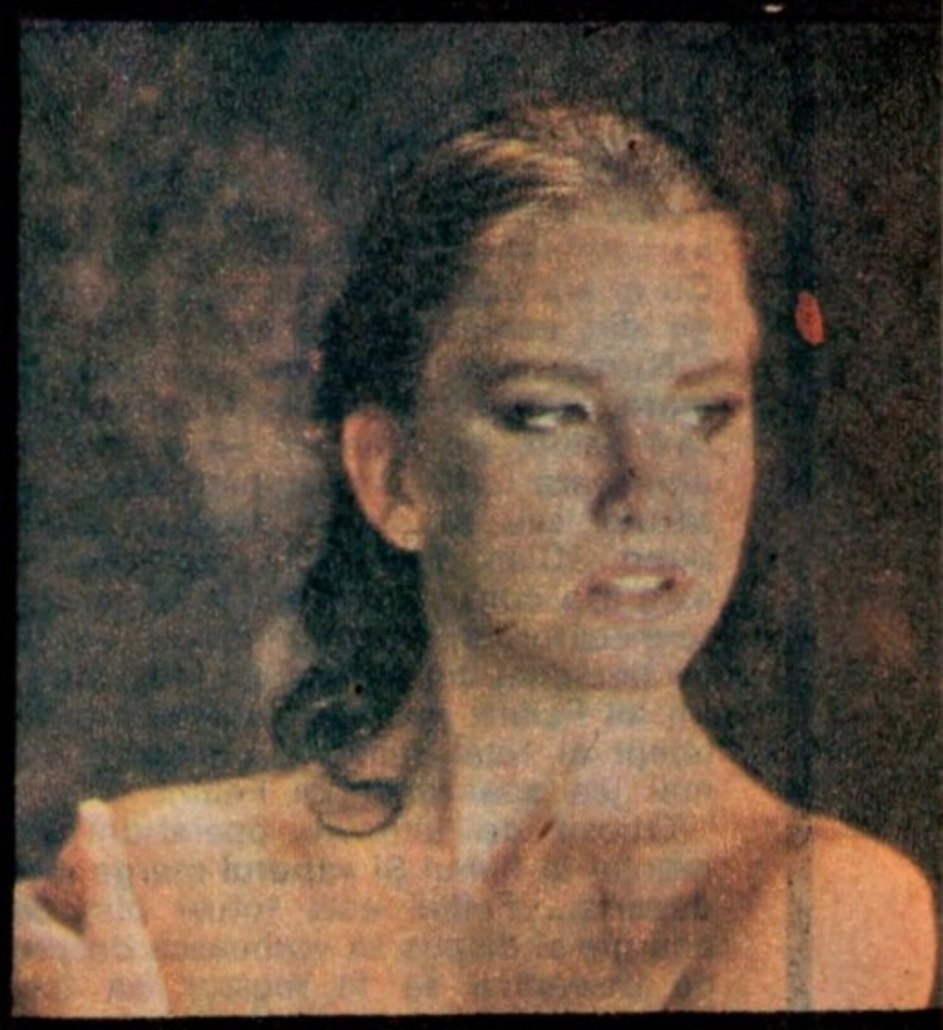
...proclamă Melissa Gilbert, fostă interpretă timp de 9 ani a fetiței din serialul TV **Căsuța din cîmpie.** Era pe atunci o fetiță pistruiată (debutase în film la vîrsta de 7 ani și a reușit să rămînă pînă pe la 16 ani aceeași fetiță pistruiată din **Căsuța**...). „Am crescut și e timpul ca realizatorii și producătorii să mă vadă ca pe o tînără în toată legea. Cred că pot susține acum un rol de adultă" — spune Melissa Gilbert publicîndu-și portretul și autorecomandîndu-se. A primit, după acest anunț, un rol de călugăriță care — pe cît se pare — n-a mulțumit-o deloc de vreme ce-l consideră „de tranziție", subliniind că ea continuă să aibă răbdare. Deocamdată este studentă la o universitate californiană unde se instruiește în materie de literatură, dar urmărește și cîteva cursuri de matematică.

Mustrarea

Pe platoul de filmare al comediei **Soluția inechivocă a lui Grace Quingly,** Katharine Hepburn s-a purtat cu Nick Nolte cu o grijă maternă. Comentatorii spun că ajunsese chiar să-l admonesteze: „Aud că ieri ai fost văzut beat într-o cîrciumă din oraș", l-a interpelat ea. „Minciuni, Kate, i-a răspuns Nolte. E de-ajuns să treci prin fața unui local ca răuvoitorii să te și vadă beat".

Parteneri în comedia sus-menționată, Nolte (astăzi în vîrstă de 41 de ani), care și-a făcut un renume mai întîi ca fundaș în echipa de fotbal american a colegiului, vorbește cu multă admirație de colega lui pe care o numește Kate (și care se apropie de 80 de ani). „E plină de viață și de haz, este o personalitate, un om admirabil, de o imensă înțelegere și gingășie".

(Continuare în pag. 177)



Căsuța din cîmpie e prea mică pentru ea (Melissa Gilbert)

autoportret

Ciao Federico!

Superstarul cinematografiei italiene, Federico Fellini, într-un interviu care poate fi considerat şi „schiţă de autoportret"

Într-un restaurant situat la cinci minute de studiourile Cinecita, Federico Fellini, necontestatul superstar al cinematografiei italiene, îşi lua prînzul. Cu el era obişnuitul său anturaj: colegii din echipa de filmare.

Numeroase persoane veneau la masă, inclusiv Marcello Mastroianni, să-l salute pe Maestro — cum i se adresează toţi — să-l îmbrăţişeze, să-l sărute, sau să spună doar cu afecţiune: „Ciao, Federico, ciao!" Fellini este aşa cum e de aşteptat: expansiv, fermecător, spiritual, magnific — că un personaj din filmele lui. Mai este şi un alt Fellini: meditativ, inteligent, înţelept şi total realist. În discuţia de mai jos apar amîndoi Fellini.

Obosit de ultimele operaţiuni de montaj la filmul **Şi vaporul merge mai departe...** Fellini este totuşi plin de energie şi dispus să vorbească despre ce înseamnă să fii regizor, să faci filme, care este substanţa filmelor lui, Cu o unică condiţie: nici o întrebare despre ultimul său film.

Şi vaporul merge mai departe este povestea unui grup alcătuit din artişti, impresari, membri ai unor familii regale, aflate pe un vas de lux, într-o croazieră în memoria şi onoarea unei dive de faimă mondială a cărei ultimă dorinţă a fost ca cenuşa ei să fie spulberată în Marea Adriatică. Ca de obicei, Fellini a utilizat un număr mare de neprofesionişti, de data aceasta napolitani, dar rolurile principale sînt interpretate de actorii britanici: Freddie Jones, Barbara Jefford şi Janet Suzman. Refuzînd să discute ultimul său film, Fellini era în schimb extrem de deschis spre alte chestiuni:

— De ce faceţi filme?

Federico Fellini: Ca să fac un film trebuie să semnez un contract şi să obţin un avans, iar apoi nu vreau să mai restitui banii, aşa că sînt obligat să fac filmul.

— Acesta nu e tocmai răspunsul.

F.F.: Într-o anumită măsură. Există o psihologie a creatorului care ţine seama de nişte legi ale istoriei, specifice ţării lui. În Italia, de exemplu, artiştii erau angajaţi de marele doge sau de principe şi erau obligaţi să picteze biserici, să compună poeme pentru ceremonii nupţiale sau victorii în războaie. În acest fel obligaţiile născute din puterea politică sau religioasă a timpului au statornicit cadrul pentru creaţie. Şi în mod inconştient aceasta a devenit implicarea şi moştenirea noastră. Aşa a fost tradiţia oamenilor de creaţie de la Renaştere încoace. Mă refer la o anumită condiţionare psihologică. Pentru mine, de pildă, libertatea totală este un fel de sinucidere. Dacă sînt complet liber şi aştept inspiraţia mă simt pierdut. Eu simt nevoia de condiţionare, de angajare venită din afară. Pare ca şi cum aş face film ca să mă distrez sau să-mi rîd de mine. Adevărul adevărat este că iau bani, nu vreau să-i mai dau înapoi şi fac filmul.

— Dar de ce să faceţi film? De ce să nu scrieţi o carte sau un scenariu? Ce vă fascinează la film?

— Eu sînt un fel de leneş. Îmi place să trăiesc şi să vorbesc despre viaţă. Îmi place să interpretez viaţa. Îmi place să trăiesc şi să visez. Un artist adevărat, în special, un scriitor sau un pictor observă din afară viaţa şi după aceea scrie într-o anumită atmosferă despre ea, singur cu maşina de scris şi hîrtia. Pentru mine asta înseamnă prea multă rigoare. A face un film înseamnă a trăi şi în acelaşi timp a vorbi despre viaţa. A trăi şi a exprima viaţa.

— Ce anume vă produce plăcere sau tristeţe?

Cînd fac un film nu sînt singur într-o cameră cu maşina mea de scris sau în studioul meu cu pînza şi vopselele, ci în mijlocul a 200—300 de oameni. În jurul meu se întîmplă tot felul de lucruri. Certuri, stupidităţi, gelozii, ura şi vrînd-nevrînd trebuie să organizez viaţa altora. E o combinaţie între a trăi şi a crea viaţa. Dar de fapt sînt totdeauna singur. Singur cu fanteziile mele pe care mai tîrziu trebuie să le materializez. Cînd faci un film, eşti ca un fel de căpitan sau comandant, dar în interiorul tău eşti totdeauna singur cu povestea ta, cu fantezia ta. Nu pot să formulez o teorie sau un sistem despre munca mea. Ştiu că fac

ce-mi place să fac. Știu că cei mai mulți cred că filmele mele sînt autobiografice. Eu continui să cred că acest lucru nu e valabil pentru toate filmele mele. Desigur, tot ce face un om îl exprimă. Totuși cînd unii critici scriu că eu vorbesc totdeauna despre mine, greșesc. Sîntem obligați să lăsăm o mărturie despre viața noastră. Dar nu mă confund cu personajele despre care scriu.

— Au existat întîmplări în viața dumneavoastră, care v-au determinat să deveniți regizor?

Federico Fellini: Nu m-am gîndit niciodată să devin regizor. Cînd aveam 19 ani, nu prea știam ce vreau să fac în viață. Știam că nu vreau să fiu avocat, inginer sau preot așa cum și-ar fi dorit mama. Am optat totuși să fiu student la drept. Nu ca să ajung avocat, dar era facultatea cea mai ușoară. Dar tot nu știam ce vroiam cu adevărat să fac. Într-o vreme vroiam să fiu actor, apoi scriitor, apoi jurnalist, apoi pictor, dramaturg. Încă de foarte tînăr, am început să desenez, să pictez.

După universitate mi-am început cariera ca autor de benzi desenate și jurnalist. Scriam totodată pentru musicaluri și radio — scheciuri, povestiri, schițe pentru scenarii. Am scris aproape 100 de scheciuri pînă la **Roma, oraș deschis** și **Paisa.** Considerăm că nu-s bun să fiu regizor de film. Eram prea timid, prea retras și uram aroganța, dictatura, vocea militărească de care are nevoie un regizor de film și apoi nu puteam înțelege cum unii regizori pot jigni cu atîta ușurință unele din cele mai frumoase femei — starurile filmelor lor. Cînd eram pe platou și mă uitam la regizor eram de-a dreptul întrigat de ce vedeam — haosul, urletele, certurile, țipetele. Îl consideram pe regizor o persoană tiranică și setoasă de putere, de-a dreptul dezgustătoare. Nu puteam suferi și nici acum nu pot să sufăr această aroganță a puterii regizorului... Deși acum eu sînt exact cel mai rău din speța asta — arogant, capricios, isteric, paranoic. Nu dau explicații. Nu-mi plac prea multe întrebări. La început, e drept, eram foarte timid, eram cu totul diferit decît sînt acum. Eram sincer cînd credeam că nu am caracterul unui regizor de film. Acum însă trebuie să admit că am greșit.

— Viața dumneavoastră poate că e împlinită, dar în filmele dumneavoastră, din viața personajelor dumneavoastră (care uneori, probabil, că vă reprezintă) lipsește întotdeauna ceva...

F.F.: Un artist este receptiv la nefericirea care există în oameni. Fiindcă posedă o supersensibilitate, simte mult mai acut durerea decît o persoană obișnuită. El simte nefericirea condiției umane. Eu sînt un norocos. Îmi pot realiza ceea ce constituie sensul vieții mele. Am norocul să nu fac o muncă grea. Este un mare vis. Un mare joc. O bucurie care nu exclude însă suferința oamenilor, dezamăgirea, care fac parte din viață.

„Sînt spontan. Habar n-am ce-o să fac în minutul următor". Dar asta e o legendă...

— Cum vă pregătiți pentru un film?

F.F.: A face un film e ca și cînd ai pune în mișcare o navă spațială. Trebuie să știi totul clar dinainte. Toate micile detalii. Este o operație foarte delicată și subtilă. Trebuie să materializezi totul: visele, fanteziile, personajele, costumele, oamenii. Unii cred, în mod romantic și stupid, că regizorul e un romantic nebun. În societate a face film este operațiunea matematică cea mai subtilă. Cînd vin pe platou, 500 de oameni mă așteaptă să afle ce trebuie să facă. E posibil oare să fii absolut spontan? Știu că am reputația că vin pe platou fără să știu ce urmează să se întîmple mai departe. Asta pentru că oamenilor le place să creeze mituri, iar un artist italian trebuie să fie plin de temperament, isteric, capricios, ceva între Nero și Michelangelo, într-un cuvînt, imprevizibil. Un film înseamnă însă o uriașă muncă de organizare, e ca o bătălie, ca o debarcare de trupe, totul trebuie gîndit cu maximă precizie.

— Cum credeți că gîndesc oamenii despre dumneavoastră?

— Ca despre o legendă, legenda că sînt absolut spontan și nu știu exact ce am de gînd să fac în momentul următor. Nu vreau să fac nimic ca să spulber această legendă, pentru că oamenilor naivi le place să-și imagineze caractere deosebite, care pot face orice; dincolo de ordinea existentă. Bineînțeles că așa ceva este cu neputință, dar e cu neputință și să distrugi un asemenea mit. Așa că dacă vor să creadă că nu-mi pasă de problemele bugetului sau de producător, și că vreau să fiu liber, că sînt ca o femeie frumoasă care face ce vrea, n-au decît. E total incredibil totuși. Am să încerc în viitorul meu film să mă port conform legendei. Tare sînt curios ce va ieși...

Traducere și adaptare de **Margit MĂRINESCU**

(Urmare din pag. 175)

cinerama

Mama Anne!

Acesta este titlul unui film realizat în studiourile bavareze din R.F.G. în regia lui Burckhard Driest. Este de fapt un debut regizoral al unui scriitor și scenarist care a colaborat cu Fassbinder la ultimul film al acestuia: Querelle.

Mama Anne! este o dramă (unii comentatori se arată chiar impresionați de tensiunea la care se ajunge) întîmplată într-o familie care locuiește într-o mică localitate rurală. Cei doi soți, precum și fiica lor nu se simt la largul lor aici și fiecare, pe cont propriu, încearcă să-și găsească un rost în orașul apropiat. Din naveta pe care Anna este silită s-o facă zi de zi, odată i se întîmplă să nu mai vină la ora la care obișnuia să vină și după un răstimp încep întrebările îngrijorate: accident, crimă?

Filmul povestește tocmai căutarea tinerei Anna, dispărută parcă fără urmă.

O tușă de artist

Portretele semnate de marele fotograf canadian Karsh — o parte dintre ele, între care cele ale unor personalități ale vieții politice cum au fost Churchill, Nehru, dar și Einstein, Bernard Shaw, Picasso sau Maugham, împreună cu cele ale unor vedete ale ecranului

Îndrăgostiții din *Bijuteriile coroanei* se numesc Susan Wooldridge și Art Malik

Humphrey Bogart în 1946

B.B. așa cum o vedea Karsh în 1958

lumii — au fost grupate recent într-o retrospectivă care a avut loc în Anglia. Portretele lui Karsh sînt însă considerate astăzi drept rarități și luate ca repere în studierea artei fotografice.

Retrospectiva a devenit muzeu al fotografiei, la Bradford în Anglia.

Karsh are la activ o carieră de o jumătate de secol și continuă să lucreze străbătînd lumea șase-șapte luni pe an. Cei ce-l cunosc spun că marele fotograf obișnuiește să-și studieze cu minuțiozitate subiectul, cu mult înainte să se decidă să-i facă portretul. „Încerc — spune Karsh — să depistez ceea ce caracterizează personalitatea fiecăruia. Oamenii ieșiți din comun își adoptă un fel de mască pe care o arată restului lumii. Scopul meu este să le scot masca".

Favoriții lui în realizarea de portrete au fost de-a lungul anilor Pablo Casals, Ernest Hemingway, Albert Einstein și Albert Schweitzer. Dintre vedetele de cinema cîteva portrete apar acum în muzeul sus-amintit și sînt cotate drept exemplare. Astfel Humphrey Bogart (portretul a fost realizat în 1946), Joan Crawford (în 1948), Brigitte Bardot (fotoportret din 1958), Anna Magnani (tot din 1958) iar cel mai recent portret al unei actrițe de film a fost realizat în 1981 și este al Sophiei Loren.

Poveste de dragoste

După **Gandhi, Căldura și praf, Îndepărtatele pavilioane,** s-a creat un adevărat curent de simpatie și preferință pentru subiectele inspirate de viața, personalitățile și întîmplările petrecute în India. Există astăzi, pe mai multe rețele de televiziune, proiectat serialul **Îndepărtatele pavilioane,** dar s-a anunțat lansarea altui serial (14 episoade) **Diamantele coroanei** după opera scriitorului englez Paul Scott „Raj, Quartet".

Din cele 13 volume publicate de Scott începînd din 1953 pînă în 1977, zece își au acțiunea plasată în India.

Diamantele coroanei este transpunerea unuia dintre volume, mai exact chiar al primului din serie și, după cum precizează autorul, chiar pe prima pagină a volumului „aceasta este o poveste de dragoste iar ceea ce se petrece cu diamantele este în realitate strîns legat și de un furt". În serialul, care s-a bucurat de o lansare de presă foarte insistentă, înainte de lansarea pe post, apar în rolurile celor doi îndrăgostiți doi actori „necunoscuți" — Susan Wooldrige și Art Malik (un tînăr indian, fiul unui celebru oculist, care și-a făcut studiile în Anglia). Ei sînt însă flancați de alți actori de mare renume ca Eric Porter și Peggy Ashcroft.

„Romanele lui Scott — a ținut să declare producătorul — sînt de o mare calitate artistică. Ele obligă pe cineast la deferență și multă personalitate atunci cînd se

apropie de ele. De aceea noi nu le-am adaptat, ci le-am interpretat în condițiile realizării unui film sau mai exact ale unui serial".

Amănunte după filmare

La același capitol al „modei indiene în film" am dat peste un amănunt referitor la serialul **Îndepărtatele pavilioane,** în care unul din principalele roluri îl deține actrița Amy Irving (v-o amintiți desigur din **Competiția).** În timpul filmărilor care s-au desfășurat la Jaipur, ea a locuit în palatul unui maharadjah, ceea ce — spune ea cu umor — a fost partea bună a lucrului. Partea proastă ținea însă de ritualul vestimentației. „Două ceasuri întregi, cel puțin, spune tot ea, pierdeam ca să pot pune pe mine toate straiele astea. Iar culmea a constituit-o vestimentația de mireasă care parcă avea o tonă".

Amy Irving și-a păstrat totuși zîmbetul în rolul prințesei indiene Anjuli, cum se numește ea în acest serial.

Pe cont propriu

Richard Johnson (care a filmat și la noi în **Columna** și pe care l-am avut oaspete la o conferința de presă ținută, la vremea respectivă la Brașov) a avut într-o bună zi ideea să înființeze o trupă de teatru. „Mă săturasem să tot bat orășelele în turneu cu o piesă, spunînd a milioana oară aceeași replică. Am crezut că îmi pot pune în valoare experiența căpătată în atîta timp petrecut pe scenă și pe platourile de filmare". A obținut pe loc concursul unor actori (toți mari actori de film care doresc să păstreze contactul cu scena teatrului): Albert Finney, Glenda Jackson, Diana Rigg și Maggie Smith. Și așa s-a născut compania intitulată UBA (United British Artists). În primăvara asta UBA și-a început activitatea cu o piesă anume pentru tînărul teatru. Piesa se intitulează „Cazul Biko" de John Blair și Norman Fenton și a fost inspirată de destinul tragic și moartea activistului sindical sud-african Steven Biko.

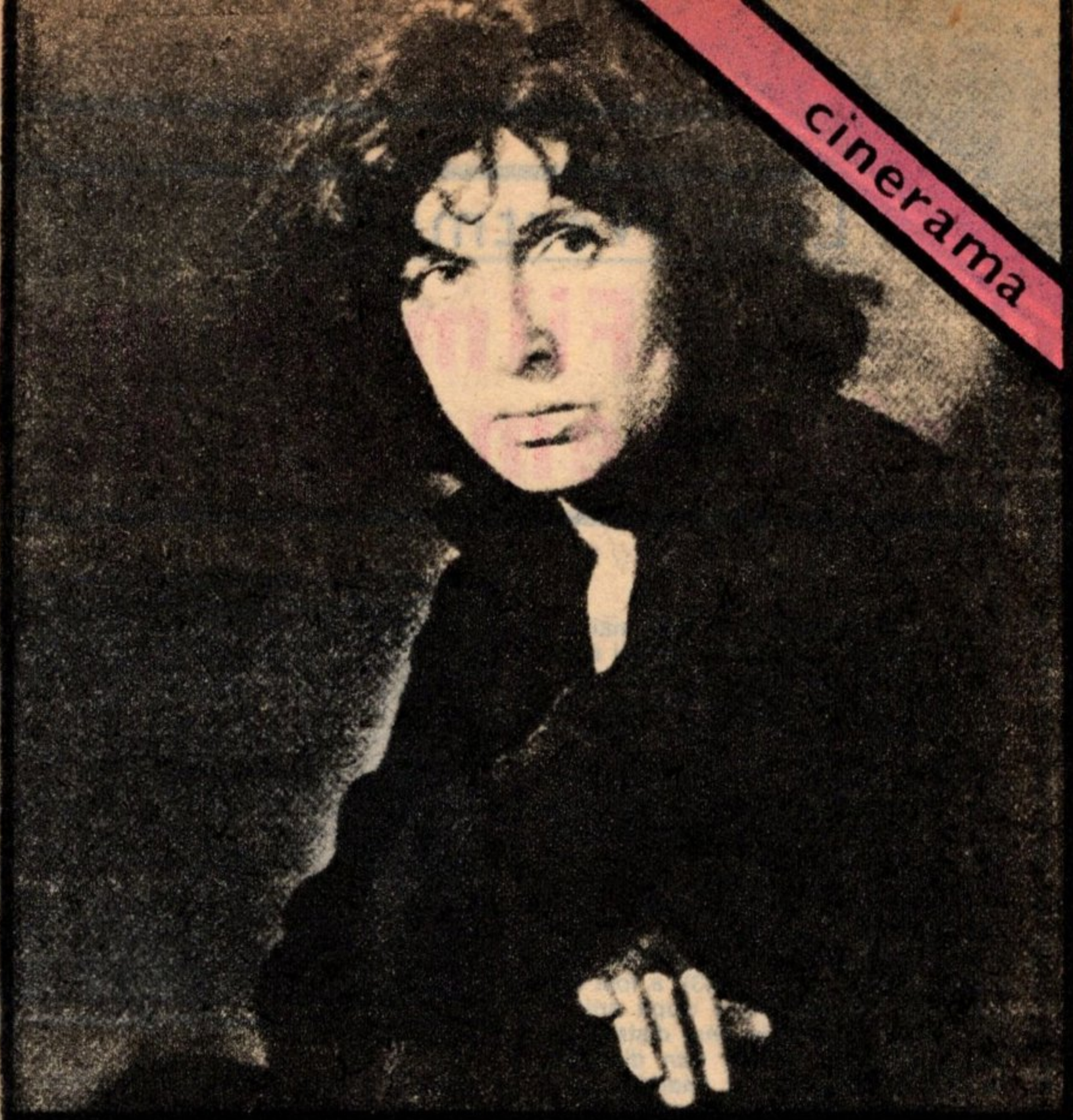
Glenda Jackson a declarat că scopul aderării ei la noul teatru este „de a ieși din acele roluri care ți se oferă mereu și care te plafonează întotdeauna. Pentru că nu poți progresa făcînd mereu același lucru. Trebuie să încerci și altceva".

„Ne vom căuta propriul nostru drum alături de acela al teatrelor subvenționate" — spune Diana Rigg.

Dar iată că UBA nu se mărginește să-și găsească doar propriul drum în teatru, ci are și inițiative cinematografice. Tot în primăvara asta a produs un film care se intitulează **Campionii,** film realizat de Peter Shaw și în care rolul principal îi aparține lui John Hurt.

(Continuare în pag 184)

cinerama



Anna Magnani în 1958

Joah Crawford în 1948

Lina Wertmüller:

„Filmele mele sînt semnale de alarmă"

„Este foarte important ca oamenii să-şi păstreze dreptul de a rîde de ei înşişi"

Lina Wertmüller este cea mai recentă victimă a răfuielilor criticii americane, sfîrtecată în bucăţi cînd a apucat-o pe terenul dificil al filmului şi al feminismului, poticnindu-se de mine ascunse, de capcane invizibile, de obuze neexplodate. Lumea are păreri diferite, riscă şi apără poziţiile extreme pro sau contra: **Şapte frumuseţi** (Seven Beauties, 1975) este cel mai bun film de la **Cetăţeanul Kane,** scria un critic; **Şapte frumuseţi** este un gunoi fascist — opina altul.

Primul film al Linei Wertmüller, **Şopîrlele** (The Lizards, 1963), a fost distribuit în Statele Unite după ani de lîncezeală în rafturile unui distribuitor din Oklahoma. Primul film distribuit în S.U.A, **Dragoste şi anarhie** (Love and Anarchy, 1973), a fost primit cu respectul cuvenit de un grup restrîns, dar a trecut aproape neobservat printre spectatorii obişnuiţi. Amestecul său de comedie şi politică a zăpăcit publicul, dar acelaşi public a fost cucerit de privirea cruntă dar şi de ghiduşiile lui Giancarlo Giannini în **Mimi' metalurgistul** (1972) şi **Mătrăşirea** (Swept Away, 1974), filme care au adus în cinematografe mulţimi de feminişti şi antifeminişti. **Şapte frumuseţi** a fost întîmpinat ca un fel de capodoperă, ca o descoperire a lumii întregi, mişcarea aparatului fiind asemuită cu trăsătura de penel a lui Leonardo sau cu expresia lui Botticelli.

Un noian de interviuri şi de apariţiii la televiziune au făcut din figura micuţă a Linei Wertmüller cu ochelari albi, rochie din pînză roşie, cercei, mărgele şi brăţări zornăitoare, o persoană familiară. Interviurile dezvăluie opinii despre tot ce există şi uneori despre ceea ce regizoarea are de spus despre filmele ei. Deşi părerile nu sînt deosebite, ele adaugă o dimensiune dialectică acestora.

— Mulţi adepţi ai feminismului au fost şocaţi şi ofensaţi de filmul **Mătrăşirea**, *cînd Giancarlo Giannini o loveşte pe Mariangela* Melato. *Vă consideraţi o adeptă a feminismului?*

— Foarte mult. Dar cînd aud oamenii întrebînd de ce se întîmplă aşa, mi se pare că acest mod de a privi filmul este foarte superficial. Pentru mine acest film este o juxtapunere a două clase sociale, a celei de sus şi a celei de jos, a celei ce cîştigă şi a celei ce pierde. Giancarlo Giannini interpretează în filmele mele roluri de sicilieni, un simbol al celor de jos, iar femeile, lumea capitalului. Folosesc simboluri simple, căci încerc un limbaj direct pentru un cinematograf popular. Scena în care el vrea s-o lovească este în acelaşi timp un gen de revoluţie şi un fel de înţelegere a burgheziei faţă de lumea a treia. Se întîmpla la fel dacă amîndoi erau bărbaţi sau femei. N-aş vrea ca această secvenţă să fie înţeleasă altfel. Am fost întotdeauna o adeptă absolută a feminismului şi aş dori ca o semnificaţie socială să fie atribuită cuvîntului „feminist". O serie de adepţi ai feminismului mi-au judecat greşit filmele, aceştia sînt însă conservatori, burghezi care ar fi fericiţi ca o femeie să fie preşedinte al companiei General Motors sau al Statelor Unite şi atît. De fapt, îmi pare bine că acestora nu le plac filmele mele. M-aş teme să le placă. Cînd într-un articol am fost comparată cu Liliana Cavani care a regizat **Portarul de noapte** numai pentru că eram amîndouă femei, mi s-a părut o insultă îngrozitoare adresată feminismului. Căci sîntem atît de diferite una de alta (...)"

Gioconda în revoluţie

De fapt, relaţia dintre el şi ea în **Mătrăşirea** nu porneşte de la ideea răzbunării; în evoluţia acestei relaţii, cînd ura celor doi se amestecă, se înţelege că femeia puternică reprezintă bărbaţii, iar hărţuitul reprezintă condiţia femeii, de fapt cele două clase, opresori şi opresaţi, într-o justificată incompatibilitate.

— Ideea aceasta reapare în **Totul s-a terminat,** *cînd eroul, un om obişnuit, se lasă prins de privirile înşelătoare ale unei frumoase inaccesibile.*

L.W.: Da, băiatul vede fata, misterioasă, foarte frumoasă, foarte elegantă, cu un zîmbet ca al Giocondei şi se uită după ea. Pare prietenoasă. În timpul revoluţiei are impresia că-i este apropiată, dar după aceea, cînd o întîlneşte din nou, este distantă, inaccesibilă. Ea, ca şi toate simbolurile clasei ei, este ermetică; ca pentru un duşman, căci sînt duşmani.

— Aţi fost asistenta lui Fellini la filmul **8 1/2** *şi acest motiv din* **Totul s-a terminat** *mi-a amintit de momentele din* **8 1/2** *cînd Marcello Mastroianni are o viziune a Claudiei Cardinale. Aceasta îmi place în filmele dumneavoastră. L-aţi adus pe Fellini pe pămînt, i-aţi dat un fundament de clasă.*

L. W.: Îmi place Fellini, căci înţelege toate aceste înfruntări sociale, dar şi îndoielile şi temerile dinăuntrul său; nu poate face nimic, dar ştie să povestească despre el; pînă şi **Satyricon** şi **Casanova** sînt despre el însuşi.

— Dacă, aşa cum aţi afirmat, în filmele dumneavoastră iubirea este numai teoretică, iar codurile vechi, onoarea şi celelalte sînt falimentare care este alternativa? Umanismul? Lupta de clasă?

L.W.: Aş numi-o înţelegere. Ea decurge din dezordine, din conflict, din competiţia partidelor politice şi a ideilor şi-i determină pe oameni să gîndească, nu să aibă încredere. Într-o competiţie sau într-un conflict, oamenii sînt obligaţi să gîndească cu capul lor.

— Dar în **Şapte frumuseţi?**

L.W.: (...) Pasqualino nu înţelege nimic din ceea ce se întîmplă cu el, aşa cum adesea oamenii nu înţeleg ce se petrece în jurul lor. În loc să priceapă problemele, el gîndeşte că trebuie să trăiască cu orice preţ, să atace pentru

a se apăra, să accepte bani de oriunde. Este otrăvit ca om, el spune că e viu, dar este mort și moartea sa este consecința logică a unei foarte lungi serii de alegeri greșite

— Concluziile filmelor dumneavoastre sînt foarte deprimante, pesimiste. Oamenii fac alegeri greșite, sînt în dezacord unii cu alții și pot fi distruși. Vedeți vreo posibilitate de schimbare?

L.W.: Se simte nevoia unor alegeri adecvate (în sensul preferinței de către individ) a schimbării, mai ales a schimbării individuale. Pornesc de la ideea că fiecare dintre noi înseamnă societate. Cînd ne eschivăm de la responsabilitate sau o transferăm la alții, ne simțim bine, dar în realitate nu sîntem bine (...) Numai cînd avem puterea să spunem *nu* acelor lucruri cărora trebuie să spunem *nu* și numai dacă aceasta se întîmplă mereu, putem avea încredere în viitor. Filmele mele nu sînt pesimiste, sînt numai semnale de alarmă.

— Este o legătură imediată între **Șapte frumuseți** și situația politică din Italia în momentul de față? Filmul a fost întîmpinat intenționat ca o avertizare a renașterii fascismului?

L.W.: **Șapte frumuseți** nu s-a născut numai din teama de fascism ci și din alte temeri ale societății noastre: nazism, mafie etc.

— Considerați grotescul ca o categorie politică?

L.W.: Ca oricare alta. Sînt împotriva acelora care cred că politica trebuie exprimată numai serios. Seriozitatea poate face uneori politica inaccesibilă, valabilă numai pentru experți. De fapt, politica este pentru noi toți (...) Este foarte important ca oamenii să-și păstreze dreptul de a rîde de ei înșiși. Putem rîde de noi sau de alții, știind însă că ceilalți sîntem tot noi. Este un semn de mare civilizație, pentru că este un semn de autocritică. Cei care se iau prea în serios sînt rupți de critică, de discuții, de polemică, de vitalitatea pe care toate acestea o conferă nevoii noastre de nou (...) Obișnuiam să fac filme de artă serioase. Primul meu film, **Șopîrlele**, a fost foarte apreciat de critică. A luat o mulțime de premii, dar a fost văzut numai de intelectuali. Am înțeles că nu puteam continua așa, că era imposibil pentru un temperament ca al meu (...) Știam că munca mea, interesele, afecțiunea, emoțiile mele se îndreptau spre oameni, așa că m-am orientat spre un cinematograf popular.

— Și credeți că filmele dumneavoastră nu sînt comode, nu se consumă rapid? Poate oamenii le văd, rîd și uită de ele. Credeți că se gîndesc la problemele pe care le ridică filmele respective?

L.W.: Da, căci adeseori i-am văzut stînd afară, lîngă cinematograf și discutînd (...) Societatea noastră care este bazată pe mijloacele de comunicare în masă, conține în ea însăși ceva care o poate schimba. Trebuie să folosim acest ceva (...) Aceasta este important. Căci creează spații, le permite altora să facă așa cum am făcut eu, îi determină să se agite, să pună în mișcare idei. Nu cred că rîsul îndepărtează ideile. Nu este adevărat. Am mare încredere în rîs și o demonstrez vădit. Oamenii se duc să vadă filmele mele și rîd la ele, chiar dacă sînt alarmante și pesimiste. Căci pentru mine, rîsul este vaselina care face ca ideea să devină mai penetrantă. În cap și în inimă.

Traducere și adaptare de
Margit MARINESCU

Mimi metalurgistul
sau portretul
unui bărbat
văzut de o regizoare
cu umor

Buñuel, filmul și poezia

1. În nici una din artele tradiționale, spunea marele regizor spaniol, din ale cărui însemnări citățm, prăpastia dintre posibilități și lucrul dat nu este atît de mare ca în film Filmele impresionează în mod direct spectatorul. Ele îi oferă personaje și lucruri concrete, palpabile, îl izolează în tăcere și întuneric de atmosfera psihologică obișnuită. Din toate aceste motive filmul este în stare, mai mult ca oricare altă artă, să atragă spectatorul cu vraja lui, să-l fascineze. Dar tot mai mult ca oricare altă artă filmul este capabil și să-l inducă în eroare pe spectator. Din păcate, se pare că majoritatea filmelor din ziua de azi au această intenție. Ele culminează într-un vid intelectual și moral.

2. Misterul este elementul de bază al fiecărei opere de artă. În general, acest element nu este prezent pe ecran. Scenariștii, regizorii și producătorii evită pe cît posibil să ne răscolească. Ei țin priveliștea minunată închisă în universul eliberator al poeziei. În filme sînt preferate povești care merg în direcția vieții cotidiene mergînd pentru a suta oară spre aceeași dramă, ajutîndu-ne să uităm clipele grele ale muncii de fiecare zi.

3. Ecranul luminos este un instrument periculos dar splendid cînd este mînuit de un spirit larg deschis. Filmul este o posibilitate extraordinară de a pătrunde în lumea viselor, trăirilor și instinctelor. Se pare că filmul a fost creat anume pentru a străpunge straturile subconștientului. Filmul își are rădăcinile efectiv în poezie însă rareori ajunge pînă la ea.

4. Rareori filmele comerciale sau cele care s-au bucurat de aplauzele publicului ori de aprecierea criticilor sînt într-adevăr bune. După mine — o poveste individuală, o dramă particulară, nu poate captiva nici un om care trăiește într-adevăr în zilele noastre. Dacă spectatorul participă la suferințele și bucuriile personajului de pe ecran, atunci această participare ia naștere numai pentru că acest caracter reprezintă bucuriile și suferințele întregii societăți omenești, din care face parte în fond și la urma urmei și spectatorul. Șomajul, nesiguranța, teama de război, nedreptățile sociale ș.a.m.d. impresionează pe toți oamenii din zilele noastre și-l cointeresează pe fiecare spectator în parte. Dacă un film prezintă nenorocirea din căsnicia domnului X care-și caută consolarea la micuța lui prietenă, ca pînă la sfîrșit să se întoarcă în brațele credincioasei lui soții, o fi poate frumos și încîntător dar în sinea mea mă lasă indiferent și rece.

5. Ar fi deajuns ca pleoapa albă a ecranului să reflecte lumina realistă care îi e proprie și universul întreg ar putea să sară în aer. Dar momentan putem dormi în liniște. Lumina filmului ajunge la noi în mod plăcut și diminuat.

Traducere de
Barbu Doru LIVIU

Revista „Cinema"

Am fost şi eu în România

Shirley MacLaine: două mari premii:

În primăvara asta i s-a acordat lui Shirley Mac Laine „Globul de aur" ca cea mai bună actriţă a anului pentru rolul din **Cuvinte de alint** împreună cu Jack Nicholson, căruia i s-a conferit Globul (tot de aur) pentru cel mai bun rol secundar. Aproape aceiaşi actori au primit apoi, în luna aprilie, statuetele „Oscar", Shirley Mac Laine după patru candidaturi iar Jack Nicholson devine pentru a doua oară laureat al Oscar-ului.

Shirley Mac Laine este fără îndoială actriţa care şi-a dobîndit faima de superstar nu numai datorită marelui ei talent actoricesc ci şi preocupărilor şi concepţiilor ei de viaţă. Este o strălucită avocată a cauzei păcii în lume. În viaţa obişnuită este o fiinţă foarte spirituală şi trece drept o actriţă intelectuală. În grupul ei de prieteni sînt numai oameni de aleasă cultură. Preferă să stea acasă, la Malibu, pe malul Pacificului, să scrie şi să citească, în loc să-şi piardă timpul în viaţa nocturnă tipică celor care vor să devină „cineva" la Hollywood.

— Ştii că am fost şi eu în România, mă opreşte ea în toiul discuţiei. Sînt cîţiva ani de atunci.

— Dacă nu mă înşel ai fost împreună cu Jack Lemmon. Ţi-a plăcut?

— O ţară încîntătoare. Şi cel mai mult mi-a plăcut temperamentul românilor."

Aş vrea să mă schimb

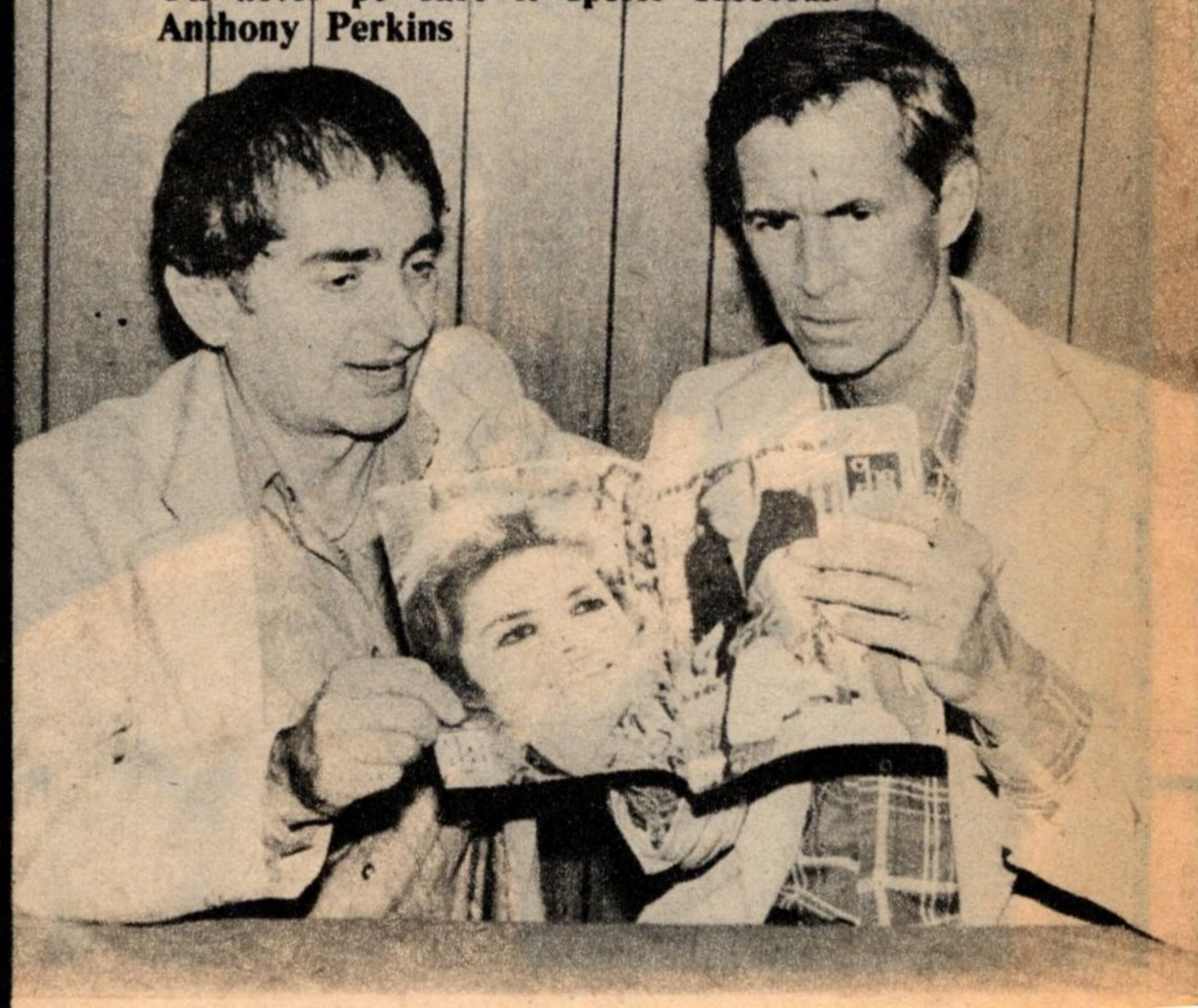
Aţi văzut poate, cu ani în urmă, clasicul **Psycho** al marelui Hitchcock. Douăzeci de ani mai tîrziu, Anthony Perkins a primit să reinterpreteze rolul în filmul **Psycho II.** E un film care, dacă n-ar fi avut loc o serie de coincidenţe, nu s-ar fi făcut.

— Aveţi reputaţia unui actor de mare finete — îl interpelez pe Anthony Perkins. Ce v-a determinat să acceptaţi rolul acesta din **Psycho II**?

— Ca să-ţi spun drept — zice Perkins — tocmai mă întorsesem dintr-un turneu prin lume, un turneu cu mai multe dintre filmele în care am jucat. S-a întîmplat ca în unele locuri să fiu întrebat şi să trebuiască să discut mult despre Hitch. La revenire m-am pomenit cu propunerea pentru un alt **Psycho.** Şi am văzut în asta un fel de mînă a destinului meu actoricesc. Poate că acest **Psycho II** nu este la înălţimea primului, poate că nici eu nu mai sînt ca acolo, dar încă de anul trecut, de la lansare, filmul este văzut chiar mai mult decît cel din trecut şi decît toate filmele mele la un loc. Şi asta mă cam sperie."

Dar cu tot succesul „care îl sperie" Anthony Perkins ar vrea acum să-şi schimbe imaginea lăsată de interpretarea acestui rol lugubru şi să vireze spre comedie.

Un actor pe care îl sperie succesul: Anthony Perkins



la Hollywood

Un mare actor se naşte, nu se face

Am întîlnit în Tom Courtenay un mare actor în tradiţia lui George Vraca, aş spune, şi poate încă o mînă de alţi mari interpreţi ai scenei. Courtenay este modest, foarte serios şi preocupat de profesie. Se comportă normal, este elegant şi foarte englez. Se vede asta din felul cum vorbeşte, din modul cum abordează problemele legate de teatru şi de afirmarea actorului.

„Nu-mi place — spune el — să-mi analizez cariera mea hollywood-iană. M-am simţit întotdeauna mai la mine acasă pe scena de teatru decît în film sau la televiziune şi mă simt bine în Anglia mea, în teatrul ei, cu dramaturgii ei, ale căror piese trăiesc şi respiră atmosfera tipic englezească, cu umorul şi tradiţiile noastre. Ştii probabil că în ultimii zece ani am fost mai preocupat de piesele noilor dramaturgi care surprind o diversitate de caractere ce ilustrează admirabil concepţia noastră englezească, umorul şi umanitatea noastră. Şi îţi declar că sînt mulţumit că m-am putut consacra acestor piese.

— Şi cum devine cineva mare actor?

— Un mare actor se naşte, nu se face prin nici o metodă. Marele actor, dacă vrei, îşi are „metodele lui" şi dacă le adoptă cineva s-ar putea să nu-i servească la nimic. Dacă i se potrivesc, mă rog, norocul celui care le adoptă. Eu însă n-am întîlnit încă ceva care să mi se potrivească mie şi altcuiva. Avem doar personalităţi atît de diferite fiecare dintre noi! Nu ştiu dacă ceea ce spun e limpede şi de bun simţ?"

Şi încă cum, mă gîndeam eu, mulţumindu-i pentru scurta întrevedere.

„În teatru — spune Tom Courtenay — mă simt acasă"

Tot despre talent

Texte şi fotografii de la **Ray ARCO**

Fără doar şi poate Debbie Allen conducătoarea şi coregrafa grupului „Fame" este o stea dintre cele mai talentate în tradiţia actriţelor de culoare din noua generaţie. Grupul „Fame" a cucerit Europa şi restul lumii, încît anul trecut a fost invitat să susţină o serie de concerte la televiziune.

Discut cu Debbie Allen despre valoarea trupei pe care o conduce, despre componenţii ei, despre talentul ei.

„În chestia cu talentul ori te naşti cu el, ori nu. Restul se poate dezvolta, se poate îmbogăţi prin muncă, tenacitate, încăpăţînare. Nu mai pomenesc de cîtă dragoste trebuie să ai pentru ceea ce faci, dragoste fără de care nimic nu este posibil. În colectivul, în trupa pe care o conduc sigur că există uneori şi probleme individuale, dar atmosfera din grup ajută la rezolvarea lor. Nu cred că există gelozie profesională la noi, pentru că fiecăruia îi revine în mod egal şansa să se pună în evidenţă."

Grupul „Fame" (Faimoşii) cu revista Cinema şi cu Ray Arco

cinerama

Parteneri dar şi reciproc admiratori (Katharine Hepburn şi Nick Nolte)

Naveta pe motocicletă (Gudrun Landgrebe)

Înapoi la natură

(continuare din pag 179)

De cînd a părăsit Los Angeles în 1981 ca să se stabilească la ţară, în Virginia, Sissy Spacek s-a obişnuit cu condiţiile nu tocmai uşoare ale vieţii de fermier. Recent laureata Oscarului a acceptat însă ca pe lîngă agricultură să mai facă şi film, semnînd un contract pentru filmul intitulat **Riul** (primul film în care actriţa apare în ultimii doi ani după ce a părăsit cetatea filmului). Povestea este axată pe viaţa unei familii de fermier care luptă din greu cu adversităţile naturii dar şi cu ameninţarea marilor trusturi cerealiere. Filmul a fost turnat chiar la ţară, unde îi place actriţei să trăiască „prima scenă — spune ea— are loc chiar în bucătăria în care obişnuiesc să-mi petrec o parte din timp. Au instalat aparatele şi reflectoarele şi m-au surprins pregătind o budincă. Sigur că nu e prea uşor să trăieşti la fermă — a ţinut ea să adauge — arăm, semănăm şi recoltăm dar trebuie să spun că am început să mă simt ca şi cînd dintotdeauna aş fi trăit la ţară".

O recunoaşteţi?

Nu aveţi cum s-o recunoaşteţi pentru că nu seamănă cu tatăl ei Telly Savalas, Kojak adică. Fiica se numeşte Nicolette Savalas dar pe numele ei de actriţă în devenire dar mai mult manechin, poartă numele de Nicolette Sherman (după numele mamei ei, englezoaică).

„E greu — spune ea — să te impui cu numele Savalas care se bucură de atîta popularitate. Asta e şi paradoxul: spui Savalas, şi te aştepţi să vezi un cap ras, nişte ochelari de soare şi un zîmbet larg. Pe urmă îţi apare şi un om foarte sigur pe el. Sînt sigură că nu poţi spune Savals şi să-ţi apară o tînără de 19 ani care nici pe departe nu aduce cu tatăl ei".

Cine ar crede că e atît de greu să fii doar domnişoara Kojak?

Piciul

În primăvara asta a murit (fără să se vorbească prea mult despre asta şi apărînd doar într-un anunţ mortuar) Jackie Coogan primul copil—actor vestit al filmului american. Avea 69 de ani. Primul rol l-a deţinut pe cînd avea doar 18 luni şi gloria a atins apogeul în **Piciul**, în 1919, alături şi sub conducerea lui Chaplin. A urmat **Oliver Twist** şi Tom Sawyer şi se credea că viitorul va fi tot al lui. Numai că la majorat, adică la 21 de ani, a constatat că banii administraţi pînă atunci de mama sa împreună cu tatăl său vitreg fuseseră risipiţi. Treaba asta l-a înfuriat peste măsură angajîndu-l într-o campanie menită să deter-

mine o legislaţie care să asigure copiilor-actori o administrare de către justiţie a cîştigului lor.

Cariera artistică a lui Coogan s-a cam terminat odată ajuns la majorat. El a continuat să joace teatru (dar fără prea mare ecou) a apărut în fel de fel de spectacole de televiziune şi abia tîrziu a mai făcut să se vorbească despre Coogan, acum cîţiva ani, în rolul unui excentric „unchi Fester" în serialul de televiziune **Familia Addams.**

Distincţie pentru o nonagenară

American Film Institute a acordat actriţei Lillian Gish (astăzi în vîrstă de aproape 90 ani, mai exact 88) cea mai înaltă distincţie a acestei instituţii. La ceremonie au participat peste 800 de invitaţi iar printre cei care au constituit grupul ce i-au înmînat distincţia s-au aflat Sally Field, Sissy Spacek şi Jessica Lange, socotite astăzi drept cele mai populare tinere actriţe ale filmului american. Lillian Gish a fost, după cum se ştie, prima glorie actoricească a filmului mut, cu **Naşterea unei naţiuni** a lui Griffith. În lunga ei carieră, începută în 1912, a jucat în o sută de filme. Partea cea mai surprinzătoare este că primăvara asta s-a anunţat că va putea fi văzută într-un nou film intitulat **Hambone şi Hillie.**

Dar la ceremonie Lillian Gish s-a adresat tinerelor ei colege spunîndu-le: „Ce-am făcut în cariera mea se vede pe peliculă. Dumneavoastră cei de astăzi n-aveţi decît să priviţi şi să judecaţi dacă am făcut bine".

To be or not to be

Celebra replica din „Hamlet" „A fi sau a nu fi" devenise în 1942 titlul filmului, de mare ecou pe atunci, al lui Ernest Lubitsch. Filmul era interpretat de Carole Lombard şi Jack Benny, în principalele roluri. Astăzi, filmul (care în treacăt fie spus a fost destul de forfecat de critica vremii) este considerat clasic. Aşadar ceva de care nu trebuie să te atingi. Afirmaţia asta însă nu poate fi opusă cinematografului unde există soluţia remake-urilor, adică modalitatea de a lua totul de la început (dar nu chiar identic, desigur). Iar cînd reluarea o face Mel Brooks, totul e împins spre şarjă, spre parodie. El are şi o explicaţie, dacă nu chiar o scuză. Cînd a fost întrebat de unde i-a venit ideea unui remake după filmul lui Lubitsch, Brooks s-a arătat mirat: „Remake? Ce fel de remake? Urîtă vorbă. Să luăm „Hamlet" de exemplu! Există un „Hamlet" al lui John Gielgud, un „Hamlet" al lui Richard Burton, un „Hamlet" al lui Jean Louis Barrault (de notat

(Continuare în pag. 187)

cinerama

O cheamă Nicolette Savalas şi este urmaşa lui Kojak

O altă expresie a nostalgiei — Irina Kupcenko

La umbra piramidelor

Mereu aceeaşi poveste de dragoste: doi tineri se iubesc, dar unul e bogat, celălalt sărac şi, fie că părinţii avuţi se opun căsătoriei, fie că băiatul se dovedeşte a fi un seducător ingrat, rezultatul este o răpire sau un copil nedorit, o crimă sau ani de puşcărie. În majoritatea cazurilor, fata sedusă, soţia repudiată, femeia urgisită; îşi găseşte salvarea în cîntec sau dans (în funcţie de disponibilităţile protagonistei) şi, după ce suportă cu stoicism oprobriul opiniei publice, în final reabilitarea se produce, happy-end-ul nefiind însă obligatoriu. Acest „subiect-robot" indică imediat profilul unei cinematografii prin excelenţă comercială. Exportul înfloritor (multă vreme din Cairo, supranumit Hollywood-ul Orientului, s-a livrat an de an în celelalte ţări arabe un număr imens de pelicule) în mod paradoxal a anihilat tentativele de reînnoire, ducînd chiar la un regres, o întoarcere la vechile poncife ale bătrînei cinematografii egiptene.

Trecerea în revistă a producţiilor ultimelor stagiuni arată că nu s-a schimbat prea mult situaţia faţă de perioada postbelică, doar că s-a accentuat tendinţa de modernizare ajungîndu-se uneori la un soi de mimetism, temele (chiar şi titlurile) par inspirate din filme de vogă mondială modificate parţial, adaptate la clişeele autohtone.

Publicul egiptean este cu preponderenţă auditiv, dată fiind habitudinea oralităţii care a conservat valorile folclorului, ale străvechii culturi peste care s-a suprapus civilizaţia islamică. Cîntecul îndrăgit de popor şi dansul apreciat îndeosebi de către mica burghezie continuă să fie şi astăzi realităţi ale vieţii cotidiene. Şi după ce radioul (mass-media cea mai răspîndită) a potenţat gustul pentru vedetele muzicii, era firesc ca şi filmul aflat în pragul erei sonorului să încerce translarea pe ecran a cîntecului şi dansului. După un prim eşec, datorat incompatibilităţii artei a şaptea cu ritmurile muzicii orientale, ritmuri lente, insinuante, cu refrene reluate într-un nesfîrşit dialog între solist şi orchestră, seria peliculelor muzicale pentru care se şi descoperise secretul succesului în modelul sincopat al muzicii de jazz, a continuat. S-a dus mai departe în timp faima cinematografiei egiptene inaugurată în 1927 cu primul lung-metraj **Leyla**, avînd-o ca interpretă principală pe Aziza Amir, ea însăşi directoare de companie cinematografică. De altfel în anii '30 şi alte actriţe talentate ca Assia Dagher, Fatma Rouchdi şi Bahiya Hefez s-au ocupat şi de producerea peliculelor în care apăreau. Acelaşi lucru l-au făcut şi cîntăreţii epocii care doreau să-şi sporească popularitatea.

Arbitru involuntar

Pentru mulţi producători includerea muzicii în reţeta filmului constituie şi astăzi o garanţie a succesului, aşa cum pentru realizatorii mai exigenţi absenţa muzicii a devenit un punct de onoare. Exagerările nu pot fi semnificative şi doar exemplele nuanţează această stare de fapt demonstrînd utilitatea sau inutilitatea estetică a componentelor muzicale. A le respinge pur şi simplu echivalează cu a nu accepta gestul samuraiului în cinematograful japonez. Chiar şi lui Salah Abou-Seif, „părinte al realismului egiptean" (sub impulsul neorealismului italian), a cărui operă oferă cea mai vie şi fidelă oglindă a Egiptului i s-a reproşat că în filmele sale menţine ingredientele compromise, dar el a demonstrat şi practic şi teoretic ca aceste elemente, atunci cînd sînt integrate în mod firesc, devin esenţiale pentru un limbaj cinematografic specific mentalităţii egiptene. Acest popor oprimat de-a lungul veacurilor prin succesive dominaţii străine s-ar părea că îşi găseşte în melodramă (adesea deturnată în farsă) sau pur şi simplu în comedia revuistică un mijloc de binefăcătoare defulare, un adevărat catharsis modern. Pentru depăşirea totuşi a „ruinelor aurite" ale filmului comercial a acţionat Tewfik Saleh care în puţinele pelicule pe care a reuşit să le turneze în ţară, militează ca ficţiunea să se adecveze adevărului şi astfel să se realizeze o comunicare reală cu spectatorii de orice categorie, ţărani, meşteşugari, intelectuali. Pentru că, în Egipt, publicul se diferenţiază asemeni sălilor de cinema: de exclusivitate, de artă, de cartier. Dar încă sînt mulţi cei care nu au nici piaştrii necesari pentru cel mai ieftin bilet de cinematograf....

> „Este o realitate susţin cineaştii egipteni: audio-vizualul învinge prejudecata"

Personalitate marcantă, Youssef Şahine, în prodigioasa sa carieră, a căutat permanent să echilibreze deschiderea spre modernitate şi înrădăcinarea în tradiţie. Prin filmul său **Pămîntul** (El Ardh — 1969) — un imn închinat vieţii rurale — a atins un punct de referinţă, dar conştient de influenţa cinematografului sovietic care se face simţită în această peliculă şi-a continuat căutările realizînd în 1973 **Vrabia** (Al Ousfour), care descrie momentul tragic al războiului din 1967, apoi în 1975 **Întoarcerea fiului risipitor** (Awdat El Ibn Edh Dhal) — operă politică extrem de complexă ca expresie, interesantă tentativă de îngemănare a două forme de musical, cel american (referirile la **West Side Story** sînt evidente) şi cel autohton (inserturile muzicale marcînd momentele de speranţă revoluţionară). Dimensiunea metaforică a personajelor şi naraţiunea alegorică, pe alocuri eliptică, datorită cărora filmul a fost etichetat drept ermetic au derutat chiar şi cenzura. Anii '70 au produs o importantă resurecţie care a făcut posibilă apoi şi constituirea **Grupului cinematografului nou** (Gama'at cinema al gedida) printre tendinţele manifestate de acest curent fiind şi cea a ecranizărilor care a avut un dublu efect. Pe de o parte au fost reluate pe ecran dezbateri politice acute găzduite de romanele literaturii arabe, mai toate operele valoroase căpătînd versiuni cinematografice; dar respectivele pelicule se limitau la o relatare seacă, într-o manieră pur epică iar limbajul cinematografic nu a avut de profitat. Pionier al noii generaţii, Chadt Abdel-Salam care a studiat belle artele şi a fost bursier la Oxford, colaborînd ca scenograf cu Mankiewicz la **Cleopatra** (1963) şi cu Kawalerowicz la **Faraonul** (1964—1966), are meritul de a fi reînnoit în mod substanţial estetica cinematografului egiptean. În 1970, repurta un succes internaţional de prestigiu cu filmul **Mumia** (El Moumya) lansînd o temă care va reveni în filmografia sa: înfruntarea dintre vechi şi nou, reflectarea indirectă a rupturii dintre trecut care aparţine Egiptului faraonic şi prezentul Egiptului islamic. Deşi cineast cu reputaţie solidă, Abdel-Salam se va lupta îndelung ca să obţină fonduri pentru **Akhnaton** — un proiect ambiţios dar greu de transpus în practică, pentru că din raţiuni financiare, dar şi din obscure motive politice şi religioase, cinematografia egipteană nu favorizează exploatarea filmică a unei moşteniri atît de bogate ca aceea aflată în umbra piramidelor. Printre puţinele filme autohtone care folosesc magnificul decor natural **Cerul infernului** (Seraá Fil Wadi) ce-şi desfăşura acţiunea şi printre ruinele templului Karnak din Luxor, lansa în 1953 pe un tînăr interpret discipol al regizorului Şahine (care şi el dorise să devină actor), pe Michel Saifoub care se va căsători cu partenera sa, Fatan Hamama, şi va deveni în cîţiva ani celebrul star internaţional Omar Sharif. Avînd un dezvoltat simţ al ironiei şi o rafinată sensibilitate, Hussein Kamal, profesionist de talent — dovedit într-un film de factură deosebită, cum a fost **Poştaşul** (El Bostaghi — 1968) care sugera simbolic impactul omului modern cu riturile tragice, cu un arhaic cult al morţii — a cedat în cele din urmă atracţiei facilului mergînd pe urmele lui Hassani El Din Moustapha poreclit „Dervişul", un fel de Lelouch egiptean, negustor de sentimentalism poleit.

Audio-vizualul învinge prejudecata

Dacă revoluția din 1952 a adus cu sine multiple schimbări de ordin politic, economic, social și cultural, măsurile care s-au luat în domeniul cinematografiei — etatizarea unor anumite ramuri ale industriei filmului și constituirea unui **Organism general al cinematografiei** — nu au dat rezultate. Mai tîrziu, în 1971, a fost înființat **Consiliul cinematografiei, teatrului și muzicii** fără tangențe cu producția propriu-zisă, astfel că soarta cineaștilor a continuat să depindă de producătorii particulari ce sînt în primul rînd interesați de un profit imediat și sigur. Cinematograful angajat nu are, în aceste condiții, o soartă prea bună iar experiența care a reunit un efort colectiv pentru realizarea filmului **Cîntec pe drum** (Oghnya Alal Mamarr) de Ali Abdel Khalek, distins cu Marele premiu la Festivalul de la Damasc ediția 1970, a rămas singulară. Dintre absolvenții Institutului cinematografic, unii se orientează către producția de mare prolificitate a scurtmetrajelor și documentarelor, alții sînt absorbiți de către televiziune care în ultima vreme și-a mărit considerabil capacitatea de lucru și sfera de influență. Anul trecut au fost vîndute țărilor arabe foiletoane de televiziune în valoare de 4 milioane de dolari. Tineri entuziaști, pasionați dar și norocoși, reușesc să oscileze între marele și micul ecran, jonglînd cu propriul destin artistic. Safouat Ghattas face parte dintre ei. La începutul deceniului 7, el a plecat la Beirut împreună cu un grup de cineaști cairoți ca să susțină noua industrie cinematografică pe cale de a se naște în Liban. După ce a lucrat ca operator și reporter tv, a început să realizeze emisiuni teatrale și de divertisment. În 1976 revine la Cairo și încearcă să se integreze sistemului, dar lucrurile nu merg prea bine, așa că are ideea să deschidă un studio la Londra unde să turneze programe de factură egipteană; afacerea se dovedește prosperă, Safouat Ghattas începe să se ocupe mai mult de producție. Avînd desigur nostalgia camerei de luat vederi, lucrează cîte 18 ore pe zi în birourile sale din Garden City, dar e prezent și în țară, în studiourile MISR unde supraveghează filmările unor seriale extrem de bine cotate. Cum operațiunea londoneză începe la un moment dat să fie stînjenită de activitatea unor studiouri ateniene specializate tot în producții arabe „de export", Ghattas revine în patrie unde reorganizează studioul Video 80 devenit ultramodernul Video 2000 avînd-o ca asociată pe Samira Ahmed, una dintre cele mai populare actrițe egiptene din ultimul sfert de veac. El se pregătește acum să se lanseze și pe marele ecran, aventura în cinematografie părîndu-i-se la ora actuală mai puțin riscantă decît cea în televiziune.

Și iată cum, într-o lume în care secole de-a rîndul a existat din cauza interdicțiilor religioase o adevărată prohibiție a reprezentării figurative, în epoca modernă imaginea audio-vizuală a cîștigat rapid teren.

Irina COROIU

„E un film olé, olé" — spunea un critic francez despre *Gwendoline* de Just Jaeckin

(Urmare din pag. 185)

că Brooks l-a uitat pe cel al lui Laurence Olivier). Fiecare își are Hamlet-ul său. Se cheamă ăsta remake? Un rol bun, ca și o bună poveste trebuie să poată fi jucate și de alți actori. Aici aveți de-a face cu versiunea brooks-eană a lui „to be or not to be".

Pe scurt

● Realizatorul elvețian Claude Goretta al cărui ultim film turnat în Italia **Moartea lui Mario Ricci** i-a adus, anul trecut la Cannes premiul de interpretare masculină lui Gian Maria Volonté, a anunțat că va realiza două noi filme pe platourile italiene. Primul dintre acestea — și care ni se pare și o inițiativă temerară — este inspirat de opera (una din primele din istoria muzicii, dacă nu chiar aceea care a statornicit genul) „Orfeu", de Monteverdi. Al doilea proiect al lui Goretta este inspirat de un autor francez: Michel Déon, „Vă scriu din Italia". Este un subiect care îl interesează foarte mult pe realizatorul elvețian el petrecîndu-se într-un orășel din Umbria în anii imediat următori celui de-al doilea război mondial.

Fondatorii companiei UBA: Diana Rigg, Albert Finney, Glenda Jackson, John Hurt, Peter Shaw și Richard Johnson

A fi sau a nu fi...
Mel Brooks

● În cursul acestei veri se prevede încheierea filmărilor la **Ceva blond,** poveste cinematografică realizată de Franco Ferrini, în rolul principal fiind Sophia Loren, secundată de fiul ei Eduardo, dar și de Philippe Noiret și Franco Fabrizi.

● Pentru că se poartă ecranizările de opere muzicale vom mai anunța și pe aceea pe care Franco Zeffirelli o face după „Othello" avîndu-l ca interpret principal pe Placido Domingo.

● Tot în Italia se anunță cu mari speranțe filmul lui Mario Monicelli, **Bertoldo-Bertoldino** și, judecînd după distribuție, în care pe primele două locuri se află Ugo Tognazzi și Alberto Sordi, ne dăm seama că speranța este în primul de box-office. Sursa care a inspirat scenariul este cea literară, în special fabule.

● După romanul argentinian al lui Ernesto Sabato, „Tunelul", Mauro Bolognini va turna un film al cărui scenariu îi aparține. Bolognini se află în Argentina pentru a-și confrunta părerile cu scriitorul argentinian iar filmările propriu-zise vor începe în toamna acestui an.

Rubrica „Cinerama"
este realizată de
Mircea ALEXANDRESCU

periscop

Star '80

Bob Fosse n-ar avea nevoie de prea multe prezentări. A realizat **Cabaret, Lenny, Sweet Charitty** și **All that Jazz** (El susține că inspiratorul i-a fost în toate acestea Fellini cu **Nopțile Cabiriei** și **8 1/2.**) Bob Fosse este de găsit mai mult la New York unde pune în scena musicaluri, este preocupat să lucreze cu actori, cîntăreți și dansatori, să exprime drama, bucuria și atmosfera lumii de astăzi cu ajutorul muzicii dar și al mișcării, al modalității coregrafice.

Îi căzuse sub ochi un fapt divers într-un ziar. Era destinul tragic al unei tinere de 20 de ani din trupa de frumuseți de la Play Boy. Tînăra se numea Dorothy Stratton. Era o poveste adevărată, o dramă teribilă și o moarte care a emoționat opinia publică. Dorothy Stratton fusese asasinată de soțul ei care apoi s-a sinucis. Pe Bob Fosse l-a interesat întîmplarea și a căutat imediat să obțină un scenariu dar nu atît un text care să exploateze partea spectaculoasă a întîmplării ci unul care să încerce aflarea substratului dramei. În paralel era preocupat să găsească o necunoscută pentru rolul Dorothy. S-a trezit însă cu un telefon de la nepoata lui Ernest Hemingway, Mariel.

— „Nu!" a fost prima lui reacție. Nu am nevoie de nume celebre.

— Dar eu nu sînt celebră, i-a răspuns Mariel. Am jucat în două filme dar acolo nu eu eram în centrul atenției. Cînd joci alături de Woody Allen cine crezi că se vede? El!

Nu și nu a fost atitudinea lui Bob Fosse, numai că nepoata scriitorului cînd își pune ceva în cap nu cedează ușor. Nu vroia altceva decît să facă o probă. Într-un tîrziu, Fosse a acceptat să-i facă proba pentru rolul din **Star '80.** „În timp ce filmam — declară regizorul — mi-am dat seama că simte rolul, deși nu cred că știa cine fusese Dorothy Stratton. Mariel avea o inocență combinată cu un fel de umor ascuns, precum și o extraordinară dorință de a arăta ce poate."

După această probă au urmat discuțiile, lungi și întotdeauna delicate, pentru că Fosse trece drept unul din cei mai exigenți și mai dificili realizatori de peste ocean.

Pînă la urmă avea să spună despre actrița lui din **Star '80** „Mariel este o îmbinare de umor și inteligență. Are o personalitate care o face să fie și una dintre cele mai bune tinere actrițe ale filmului nostru. Este o interpretă care simte nevoia să recreeze personajul după propria ei imagine, și nu se mărginește doar să-l mimeze".

Una dintre cele mai bune actrițe ale Americii
la al treilea film: Mariel Hemingway

film și literatură

O dragoste povestită de Proust

În ultimii douăzeci de ani opera proustiană s-a aflat de multe ori în atenția cineaștilor și încă a unora dintre cei mai însemnați din lume — Visconti, Losey și Peter Brook între aceștia. Dar ceva se opunea întotdeauna finalizării. Uneori chiar opera însăși, căci cele mai multe piedici porneau din transferarea paginilor proustiene în pagini de scenariu. Și lucrurile erau reluate. Harold Pinter, Jean-Claude Carrière și Peter Brook, ca și alții s-au aplecat din nou asupra operei lui Proust spre a-i afla secretul și modalitatea de a fi vizualizată. Exista însă un cineast german care și-a făcut un adevărat credo din adaptarea literaturii. Volker Schlöndorff (autorul, între altele, al unui film de mare răsunet cum este **Toboșarul,** după romanul lui Günther Grass, dar și după romane de Heinrich Boll și Margueritte Yourcenar). El nu încearcă să introducă ceva personal în textura romanului pe care-l adaptează, ci caută să descopere ce anume l-a determinat pe autor să scrie cutare sau cutare lucru în modul în care a făcut-o. Schlondorff nu își lipește propriile fantasme și idei ci se mulțumește să interpreteze un text ceea ce pare să definească personalitatea lui ca cineast.

„Ca oricare cineast — spune el — cînd fac un film vreau să vorbesc despre ceea ce m-a răvășit, despre ceea ce-mi este propriu. Or, aproape toate filmele mele, cele mai bune dintre ele, sînt adaptări literare. E aici vreo contradicție? Fără îndoială, dar această contradicție face parte din viața mea. Am simțit întotdeauna nevoia literaturii și în special a romanului. În primul rînd ca să mă descopăr și apoi ca să mă ascund. Citind și analizînd personajele altora mă dezvălui mie însumi și, bazîndu-mi filmele pe texte literare, și nu pe propriile mele experiențe, mă ascund în fața altora, exprimîndu-mă totuși. Este o mărturisire care nu vine în avantajul meu dar — dacă lăsăm de o parte latura de talent — trebuie să spun că n-am avut niciodată curajul să scriu ceva sub nume propriu... De teamă să nu fiu recunoscut".

Cît privește realizarea propriu-zisă a filmului după Proust, Schlöndorff precizează:

„Pentru mine filmul ăsta este ca un fel de privire asupra gelozie, dar și a nestatorniciei vieții. Pe măsură ce amănuntele despre realitate se acumulează, realitatea se transformă. Nu se poate spune că povestea pe care am transpus-o se petrece într-o zi, deși structura filmului asta ar arăta, dar timpul aici devine foarte elastic. Este un timp complet dilatat. Există imagini care durează douăzeci de minute de film și alteori se produce un salt în timp".

Trebuie menționată în mod cu totul special — ceea ce de altfel se și vede din fotografia alăturată contribuția unui operator cum nu sînt mulți în lume: Sven Nykvist, operatorul preferat al lui Ingmar Bergman, a cărui contribuție la atmosfera filmului ni se pare evidentă.

Imagine din acea epocă despre care s-a spus că ar fi „belle", adică frumoasă, așa cum o vede astăzi Sven Nykvist (Ornella Muti și Jeremy Irons)

Bergman... și ceilalți

„În cinematografia suedeză nu există staruri (vedete), ci doar comedieni (cineaști)" — o aserțiune pe care suedezii înșiși țin să o acrediteze. Și totuși...

Cu vechi tradiții, cinematografia scandinavă (și în special cea suedeză) s-a impus în istoria filmului prin cîteva priorități. Încă din 1913 cu **Ingeborg Holm** se puneau bazele filmului social. Marile *saga* descriind meandrele existenței umane pe fundalul zbuciumat al naturii — vaste epopei cinematografice care aveau să constituie multă vreme piese de rezistență ale producției hollywoodiene — au fost concepute prima oară în ambianța peisajului scandinav. Ținuturile nordice care se mențin „în hibernare" aproape jumătate de an au impus un tempo narativ specific, reflecția a căpătat o pondere deosebită, derularea imaginilor imprimînd un soi de gravitate heraldică, un halou poetic... Ceea ce nu a împiedicat ca să se nască tot aici, ca gen, comedia cinematografică, care în scurtă vreme va ajunge la apogeu în variante californiene, dar prin intermediul unei vedete americane de origină suedeză: Gloria Swanson. Căci, începînd chiar cu perioada mutului, din Suedia au fost recrutați mari actori care s-au înscris pe orbite internaționale: Greta Garbo și Ingrid Bergman, Eva Dahlbeck, apoi Liv Ulimann, Hariett Andersson, Ingrid Thulin, Bibi Andersson, Gunnar Björnstrand sau Max von Sydow. Și dacă cel dintîi Pygmalion al neîntrecutei „Dive" a fost Mauritz Stiller, personalitate marcantă a cinematografului suedez, majoritatea cineaștilor suedezi contemporani, fie ei actori sau regizori, sînt, într-un fel sau altul, tributari lui Ingmar Bergman. Care la rîndul său a fost descoperit de către Victor Sjöström, regizor căruia ecranul suedez îi datorează enorm, ștafeta fiind simbolic predată în filmul **Fragii sălbatici** (Smultronstället — 1957), unde mentorul (și actor, nu numai regizor — bivalență frecventă) a fost invitat să interpreteze rolul principal.

În țara în care la 1921 se realiza primul desen animat abstract, Ingmar Bergman avea să consolideze de-a lungul unei prodigioase cariere (la vîrsta de 65 de ani are la activ peste 40 de filme) o operă de unică referință pentru perimetrul scandinav, operă care a ajuns la un moment dat să se identifice cu întreaga cinematografie suedeză. Practicînd un stil de factură expresionistă, psihologizantă în tradiție strindbergiană, „omul cu basc maro", denumit și cu apelativul „sacrul creator", Ingmar Bergman avea să fie atacat chiar de emulii săi.

Există un univers al cinematografului suedez. Există un *înainte* și un *după* Bergman

care se simțea nevoia unei revigorări a manierei estetice. Autor al unor filme extrem de diferite (**Cartierul corbului** — Kvarteret Korpen — 1963, **Dragoste'65**, — Kärlek '65, **Elvira Madigan** — 1967, **Joe Hill** — 1971, **Adalen** — 1971, **Victoria** — 1979), având totuși ca numitor comun o anume ascеză stilistică, o mereu înnoită dorință de echilibru, Bo Widerberg, inițial critic cinematografic de formație filologică, nemulțumit fiind de evoluția așa-zisă metafizică a creației bergmaniene, nemulțumit de faptul că majoritatea peliculelor autohtone se cantonează în procedee rutiniere, publică în 1962 sub influența **noului val francez** o carte- manifest **Privire asupra filmului suedez**, în care se ridică împotriva „cinematografului lui papa" reproșîndu-i maestrului că se ocupă în „filme verticale" de raporturile omului cu o ipotetică divinitate, în loc să persevereze prin „filme orizontale" asupra raporturilor omului cu sine însuși. Termenii în care Bergman a mai fost admonestat în țara sa țin de fapt de sfera extraestetică și decurg din analiza relației cu publicul, lui impunîndu-i-se de obicei ezoterismul luxuriant și intelectualismul accentuat, în direct spus, abstragerea din contextul social. În schimb, succesul lui Widerberg pentru realizatorii angajați în tentativa de edificare a unui nou realism are semnificația unui triumf ideologic considerîndu-se că filmul a ieșit în fine din turnul de fildeș ajungînd în situația de a influența publicul conform nobilei aspirații de a transforma spectatorul din receptor pasiv în participant activ. Această estetică a politizării celei de a șaptea arte, dezvoltată mai mult sau mai puțin simultan în Franța, America, Italia, în Suedia se petrecea pe fundalul unei acute crize agravată de rapida ascensiune a televiziunii (înființată în anii '55), o criză financiară care afecta studiourile Svensk Filmindustri și Sandrews. Paleativul a fost instituirea în 1962 a unui fond de ajutor guvernamental administrat de către Svenska Filminstitutet. Ceea ce a declanșat o efervescență creatoare. Cum însă producția se stabilea în perspectiva unei optime distribuiri comerciale, cineaștii progresiști au încercat să creeze și o cinematografie independentă, fondînd niște cooperative de difuzare: în 1968 a apărut „Film Centrum", în 1974 „Ny Film" și „Folkets Bio". Cu timpul, Institutul suedez de film a reușit să antreneze și televiziunea în constituirea unui fond comun pentru producția de filme de ficțiune urmînd a fi proiectate mai întîi în sălile de cinema, înainte de a fi transmise pe micul ecran. Prieten din tinerețe cu Bergman, în apropierea căruia a trăit multă vreme, Vilgot Sjoman, bursier al universității cinematografice din Los Angeles, a ezitat îndelung să schimbe stiloul cu aparatul de filmat. A făcut-o abia după ce i-a cunoscut și pe Alain Robbe-Grillet și Godard, după ce a realizat un incitant serial de televiziune urmărind filmările la **Comunlanții** (Nattvardsgasterna — 1962). Peliculele sale, dintre care merită amintite și **Amanta** (Äskarinnan — 1962), **Sora mea, dragostea mea** (Skyskonbädd — 1965), **Troll** (1971), **Tabu** (1977), **Linus** (1979 și 1981), relevă un cineast incisiv, percutant, decis să calce în picioare de-a valma tabuurile sexuale, ipocrizia, pudibonde-

„Sacrul creator" și interpretele sale: Liv Ulman și Bibi Andersson

Postbergmanienii

Curentul de emancipare a noilor generații survine într-un moment în

ria, ideile preconcepute, cauzele alienării care subminează morala burgheză.

Efecte contrare

Privirea sa aspră asupra mediului în care trăieşte este, cel puţin în intenţie, o necesară încercare de asanare. Dar, din păcate, deşi a sperat să declanşeze o dezbatere asupra tuturor aspectelor societăţii suedeze, a reuşit mai curînd să provoace o avalanşă de filme licenţioase care saturează adesea producţia în această zonă a globului. Fost operator, părtaş la debutul lui Bo Widerberg cu **Păcat suedez** sau **Căruciorul** (Barnvagnen — 1962), Jan Troell se menţine un admirabil caligraf şi în ambiţioasa frescă **Focurile vieţii** (Här har du ditt liv — 1966), în **Ole Dole Doff** (1967), în **Emigranţii** (Utvandrarna — 1970) sau în **Zborul vulturului** (1982), una dintre cele mai mari producţii din istoria cinematografiei scandinave. În repetate rînduri, prolificul Jan Halldoff, căruia îi place să se considere un autodidact, a încercat să abordeze ceea ce s-ar putea numi partea kafkiană a existenţei cotidiene, eşuările nonconformismului în patologic.

Interes trezesc şi numele altor regizori din toate generaţiile: Yngve Gamlin, care a trecut brusc de la genul comic la registrul tragic; Stellan Olsson, care a părăsit catedra pentru a deveni realizator de seriale tv şi apoi de lungmetraje, **Sven Klangs Kvintett** (1976) fiind un succes în ţară şi străinătate; Stefan Jarl, unul dintre primii absolvenţi ai cursurilor de producători care în 1979 s-a impus cu un cvasidocumentar despre drama tinerilor care se droghează; Lasse Hallström, (autorul peliculei **Abba — The Movie** (1977) care de mic îşi petrecea timpul liber imaginînd filme trăsnite şi care a ajuns la maturitate să-şi scrie singur scenariile şi să fie şi producător de televiziune.

Noua tendinţă

Aceasta este o direcţie nouă în cinematografia suedeză încurajată de către Jörn Donner, care din 1978 a condus Institutul suedez de film. Personalitate controversată, cineast ce se revendică orientărilor moderne ale cinematografului internaţional, Donner a făcut eforturi ca să consolideze un sistem de producţie eficient apelînd în primul rînd la inteligenţa şi raţiunea colegilor săi, pe care i-a stimulat să devină propriii lor producători într-un climat de emulaţie reciprocă.

Prin sinuoase discontinuităţi ce conduc însă spre o temeinică tradiţie, în diverse şi variate moduri, cineaştii suedezi caută — uneori şi reuşesc — să evadeze de sub „tutela" celui care ameninţă mereu că va părăsi platourile. Semnînd chiar şi un impozant testament filmic, superbul **Fanny şi Alexander**, o chintesenţă a propriei opere, subtilă meditaţie asupra vieţii ce-i pare ea însăşi deopotrivă **reprezentaţie** şi **iluzie**...

Dar, ca de obicei, Bergman, se pare, nu-şi ţine jurămîntul şi revine pe platouri, ca să realizeze un alt „ultim" film.

Irina COROIU

La vremea cînd se pregătea [illegible] ediţie Truffaut-Hitchcock

O carte eveniment

După 17 ani de la prima ediţie, consacrată marelui cineast care a fost Hitchcock, François Truffaut a reeditat acea carte rară care constituie o adevărată călătorie spre sufletul operei realizatorului. Cea de-a doua ediţie este însoţită de noi comentarii şi este considerată de autor ca definitivă. Este superb ilustrată. François Truffaut dă o lecţie de cinema dar — aşa cum remarcă un comentator — şi o lecţie de gazetărie.

Cu prilejul acestei apariţii mult comentată, revista de specialitate „Lumière" i-a luat lui Truffaut un interviu. Se ştie că autorul celor **400 de lovituri** a fost un admirator al lui Hitchcock şi încă astăzi susţine că, datorită filmelor acestuia, a descoperit primatul imaginii faţă de dialog.

Întrebarea adresată lui Truffaut, între altele a fost: Hitchcock afirma că 99% din film, e terminat în clipa în care a fost scris.

Francois Truffaut răspunde: „Nu sînt de acord cu asta. Cred că asta se referea doar la sentimentul de insecuritate pe care îl încerca realizatorul. Şi a spus aşa ceva din cauza dificultăţilor ce puteau să se iveasca într-un moment sau altul al filmărilor sale. Poate că se gîndea la tot ceea ce putea să întîmpine şi el nu prevăzuse. Aşa-numitul „story-board" acest desen al scenelor de care se vorbeşte atît de mult astăzi, Hitchcock l-a folosit încă de pe la 1940, dacă nu cumva chiar mai înainte. Obişnuia să-şi deseneze scenele de acţiune, scenele violente etc. Desena esenţialul şi probabil că, datorită acestui fapt, a făcut afirmaţia că în acel moment filmul era terminat... E un regizor tracasat. Există, desigur, la mine, influenţa lui Hitchcock, dar şi influenţa lui Renoir. De asemenea, este adevărat că las cinci sau şase scene importante nedialogate. Le scriu în timpul filmărilor, cu trei sau patru zile înainte să filmez scena respectivă, ţinînd seama de tot ce s-a întîmplat pînă atunci de-a lungul filmărilor ca şi de vocabularul actorilor. **Noaptea americană** e un film care a fost scris din duminică în duminică de-a lungul filmărilor".

Truffaut a mai fost întrebat dacă este de părere că Hitchcock ar avea astăzi nişte urmaşi în arta regiei.

„Nu. Ca să existe urmaşi ar trebui să existe oameni care să aibă aceeaşi biografie cu a lui, ceea ce nu este posibil. Într-o operă cinematografică există de obicei tot ceea ce ai vrut să pui tu în ea şi ceea ce apare fără ca tu s-o fi vrut. Mai contează şi copilăria pe care ai avut-o, educaţia etc. Iar datele lui Hitchcock nu au nici o legătură cu vreun tînăr cineast american de astăzi în vîrstă de 16 ani căruia îi place să participe la curse de motociclete în vreun deşert californian. E vorba de o cu totul altă biografie. Hitchcock nu se admira deloc din punct de vedere fizic, pentru că nu şi-a acceptat niciodată fizicul. Din pricina asta a suferit enorm şi se ţinea foarte departe de lume. Era fascinat de frumuseţe. Mai ales de frumuseţea femeilor. Dar mai ştia că această frumuseţe era coruptă. Şi ideea asta transpare în tot ce face. Dar astea sînt trăsături care îl fac să fie atît de deosebit încît n-ar putea avea urmaşi în arta regiei. Evident, prin stilul, ştiinţa şi tehnica sa, el a influenţat o întreagă generaţie (aceea a lui Spielberg), în vîrstă astăzi între 30 şi 35 de ani."

M. Al.

Un ultim succes de box-office:
Povestea noastră **cu Alain Delon și Nathalie Baye**

Coperta I

După dramatica partitură din **Ilustrate cu flori de cimp** și originalul portret al Elei din **Între oglinzi paralele,** o revedem cu bucurie pe **Elena Albu** în **Moara lui Călifar.** Aici alături de **Gheorghe Visu** un tînăr actor impetuos afirmat. Un recent succes al său: **Să mori rănit din dragoste de viață.**

Foto:
Victor STROE

Coperta IV

Consacrată de film (cu **Adèle H** a lui Truffaut), **Isabelle Adjani** își manifestă din cînd în cînd dragostea pentru scenă.

Magazin estival 1984

Redactor șef
Ecaterina Oproiu

Redactor responsabil:
Alice Mănoiu

Prezentarea artistică și grafică:
Ioana Statie

Tiparul:
Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii" București

Exemplarul 25 lei

SUMAR

- **Vocația construcției, vocația păcii și a viitorului** 2

Festivalul național „Cîntarea României"

- **O șansă pentru creația cineaștilor amatori** — *Geo Saizescu* 6

23 August 1944 — 23 August 1984

- **40 de ani în 40 de filme** — *Călin Căliman* 8

Panoramic românesc

- **Filme în lucru** — *Roxana Pană* 14

Eroine din viață — eroine de film

- **Persoane — personaje — personalități** — *Nina Cassian* 16
- **Tablouri dintr-o posibilă expoziție** — *Ioan Lazăr* ... 17
- **Cinemateca personală** — portrete de *Cornel Cristian* 20
- **Așteptăm cu încredere eroina contemporană** — *Octavia Treistar* 33
- **O cursă non-stop a talentelor noastre interpretative** — *Sergiu Selian* 21
- **Între decorativ și dramatic** — *Sanda Faur* 39
- **Portretele au amintiri** — *Constantin Pivniceru* 36
- **Eroinele primei noastre vîrste** — *Valerian Sava* ... 34
- **Joc secund** — *Mădălina Stănescu* 28
- **Portretul și arta sugestiei** — *Nicolae Mărgineanu* 40
- **Costumul? O interpretare a caracterului** — *Florina Tomescu* 49
- **Personajul „sfințește" decorul. Și viceversa** — *arh. Dodu Bălășoiu* 50
- **„Foarfecele poetic" între rigoare și fantezie** — *Adina Georgescu-Obrocea* 42
- **Actorul și personajul** — *Marina Constantinescu* ... 144

Antologii subiective

- **De la carte la film** — *Dana Dumitriu* 51

Film și societate

- **Femeia și viitorul cinematografului** — *H. Dona* 56
- **O nouă eroină de film: demnitatea** — *Magda Mihăilescu* 54
- **Șansele și capcanele feminismului** — *Cristina Corciovescu* 73
- **Venere și madone** — *Aura Puran* 94
- **1001 de măști ale personajului feminin în cetatea filmului** — *Adina Darian* ... 118

Scriitorii și cinematograful

- George Călinescu: **„Filmul — existență scurtă în plan iluzoriu"(?)** — *Florica Ichim* 60
- Eugen Barbu: **Femeia ca decor și rareori în acțiune** 62
- George Macovescu: **La ele m-am gîndit** 63
- Radu Cosașu: **Cursul de mătușologie** 64
- **D.I. Suchianu în cetatea filmului** — *Eugenia Vodă...* 66
- Gheorghe Tomozei: **Domnișoara Gelsomina** 86
- Simone de Beauvoir: **Brigitte Bardot — mitul fără memorie** 168
- **Martha Bibescu — scenaristă și un mare succes internațional** — *Dumitru Hîncu* 154

Regizoare și personaje

- **Malvina Urșianu, Elisabeta Bostan, Cristiana Nicolae, Maria Callas-Dinescu** — portrete de *Eva Sîrbu* și *Alice Mănoiu* 68
- **Copilăria între două nopți** — *Tita Chiper* 72
- **Deloc surîzătoarea doamnă Dulac** — *George Littera* 77

Regizori — creatori de univers feminin

- **Lucian Bratu, Mircea Daneliuc, Mircea Veroiu, Andrei Blaier, Alexandru Tatos, Timotei Ursu** — portrete de *Călin Căliman* și *Alice Mănoiu* 78
- **Fellini, Bergman, Antonioni, Buñuel, Godard, Fassbinder** — portrete de *Eva Sîrbu, Dana Duma. Marina Roman* 83

Filmul și familia

- **Copilul, ca și arta, un gest pentru eternitate** — grupaj de *Ileana Oancea* 99
- **Staruri, dar mai ales părinți** — grupaj de *Doina Stănescu* 104

Documentarul

- **De la femeia-eveniment la femeia de zi cu zi** — *Laurențiu Damian* 110
- **De-aș fi regizoare** — *Tereza Barta* 112
- **De-aș fi o zînă** — *Beatrice Comănescu* 113
- **Un film pe care l-aș dedica mamei** — *Pompiliu Gîlmeanu* 115

Note de regizor

- **Și filmul recreă femeia** — *Savel Stiopul* 122
- **A crede în eroul de pe ecran** — *Nikita Mihalkov* 158

Star contra starsistem

- **De ce mi se spune solitara?** — *Greta Garbo* 138
- **Garbo — o contestatară?** — *George Corbu* 139
- **Marlene de azi împotriva mitului de ieri** — *Tudor Caranfil* 142
- **Inconfundabila Kate** — *Adina Darian* 145
- **Shirley Mac Laine „Să nu cazi de pe munte"** — *Marina Roman* 165
- **Jane Fonda — o feministă în viață și pe ecran** — *Roxana Pană* 160
- **B.B. — Star fără voie** — *Anca Anastasiade Pitea* 169

Dosarele ecranului

- **Un starsistem își distruge starul — cazul Farmer** — *T. Caranfil* 135
- **Marilyn Monroe — sinucidere sau asasinat?** — *Rodica Lipatti* 151

Festivaluri

- **Cannes — O dimineață friguroasă** — *Ecaterina Oproiu* 44
- **Oberhausen — Ediție jubiliară** — *Mariana Paraschiv* 124
- **Londra — secvențe pe micul ecran** — *Anca Anastasiade Pitea* 125
- **Cînd înfloresc portocalii** — *Flavia Buref* 130

Actorii și filmul

- **Mariana** — *Gabriel Oseciuc* 134
- **Interviu imaginar cu Luis Buñuel** — *Vistrian Roman* 126
- **„Nu eu am ales filmul"** — *Beata Tyszkiewicz* 163
- **Arhip, arhetipurile și prea frumoasele** — *Dumitru Solomon* 98

Animația

- **„Tu" — omagiul femeii desenat de Gopo** — *Magda Mihăilescu* 117
- **Penelopa, Betty Boop și surorile ei animate** — *Dana Duma* 172

Cinerama

- **Panoramic pe mapamond** — *Mircea Alexandrescu...* 175

cinema
1984